

UNIVERSIDADE FEDERAL DE SÃO PAULO
ESCOLA DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE HISTÓRIA DA ARTE

NATÁLIA CRISTINA DE AQUINO GOMES

CENA DE FAMÍLIA DE ADOLFO AUGUSTO PINTO: Um estudo sobre o
retrato coletivo de Almeida Júnior

Guarulhos

2016

UNIVERSIDADE FEDERAL DE SÃO PAULO
ESCOLA DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE HISTÓRIA DA ARTE

NATÁLIA CRISTINA DE AQUINO GOMES

CENA DE FAMÍLIA DE ADOLFO AUGUSTO PINTO: Um estudo sobre o
retrato coletivo de Almeida Júnior

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado à
Universidade Federal de São Paulo como requisito parcial
para obtenção do grau em Bacharela em História da Arte.

Orientadora: Prof.^a Dr.^a Elaine Cristina Dias

Guarulhos

2016

GOMES, Natália Cristina de Aquino

Cena de família de Adolfo Augusto Pinto - um estudo sobre o retrato coletivo de Almeida Júnior/ Natália Cristina de Aquino Gomes. - Guarulhos, 2016.

225 f.

Trabalho de Conclusão de Curso (graduação em História da Arte) - Universidade Federal de São Paulo, Escola de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, 2016.

Orientadora: Elaine Cristina Dias.

Título em inglês: *Cena de família de Adolfo Augusto Pinto - A study about collective portrait of Almeida Júnior.*

1. Arte brasileira. 2. História da Arte.
3. Retrato. I. Título.

NATÁLIA CRISTINA DE AQUINO GOMES

***CENA DE FAMÍLIA DE ADOLFO AUGUSTO PINTO: Um estudo sobre o
retrato coletivo de Almeida Júnior***

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado à
Universidade Federal de São Paulo como requisito parcial
para obtenção do grau em Bacharela em História da Arte
pela Universidade Federal de São Paulo.

Aprovado em: ____/____/____

Prof.^a Dr.^a Elaine Cristina Dias

**Universidade Federal de São Paulo – Escola de Filosofia, Letras e Ciências
Humanas**

Prof.^a Dr.^a Fernanda Mendonça Pitta

Pinacoteca do Estado de São Paulo

Prof.^a Dr.^a Letícia Coelho Squeff

**Universidade Federal de São Paulo – Escola de Filosofia, Letras e Ciências
Humanas**

**Para minha mãe Maria das Graças, a meu namorado e amigo Jean e em especial a
memória do meu querido pai, Ivo.**

AGRADECIMENTOS

À orientadora Elaine Dias, que me conduziu e me acompanhou ao longo desta pesquisa com paciência e muita generosidade. Não sei ao certo como lhe agradecer por todo o auxílio, desde a primeira conversa, onde eu tímida não sabia ao certo o que gostaria de pesquisar, sempre me atendeu gentilmente e me indicou as possibilidades, os passos a seguir e as responsabilidades que eu assumiria com a pesquisa. Peço desculpas, pelo período de ausência, que por motivos pessoais não pude me voltar à pesquisa, assim como àqueles momentos, que me senti mal por achar que não correspondia a sua expectativa. Busco, ao máximo, responder a tudo que me oferece e realmente me faltam palavras para expressar o quão grata sou em poder ser sua orientanda e espero prosseguir neste posto nos próximos anos. Minha admiração não se limita somente ao campo profissional, do qual exerce com perfeição, como também a pessoa e amiga que ganhei ao longo desses anos, por esses e muitos outros motivos meus mais sinceros agradecimentos!

As professoras Fernanda Mendonça Pitta e Leticia Coelho Squeff, que aceitaram o convite para compor a banca de defesa desta monografia. A Fernanda Pitta, devo agradecimento pela conversa em meados de 2014, quando iniciava o projeto de pesquisa, por me receber na Pinacoteca de São Paulo, pelo incentivo e sugestões oferecidos nesta ocasião e pela tese de doutorada que tanto me auxiliou. A profa. Letícia Squeff pelas aulas e conhecimentos partilhados acerca dos estudos da arte brasileira e também ao conselho dado recentemente, saiba que não esquecerei e tentarei ao máximo melhorar essa questão. À ambas muito obrigada!

À minha família, que por força do destino se resume hoje a minha mãe, Maria das Graças, que representa a base de todo meu esforço. A mulher forte, que me criou e educou ao lado do meu pai, que superou dificuldades e sempre buscou me oferecer o melhor. Agradeço por todo o esforço e espero poder retribuir a altura, para que sinta orgulho da filha que muito lhe ama. Ao meu pai, Ivo, que não pode presenciar o término desta graduação, mas que sempre permanecerá em nossos corações.

À Jean Sabino, amigo e namorado que me ajudou a enfrentar um dos momentos mais difíceis da minha vida. Agradeço por todo apoio, companheirismo, incentivo e pelas inúmeras vezes que acreditou em mim (muito mais do que eu mesma). Espero trilhar uma longa história ao seu lado, que certamente será feliz e muito divertida, pois

seu bom humor traz a leveza necessária para apaziguar o meu nervosismo e preocupação constante. Sou uma pessoa melhor ao seu lado. Muito obrigada!

Aos amigos que a graduação me proporcionou, em especial a Lidia Pinesi, Maria de Lurdes Gomes, Monica Pereira, Nancy Bomentre, Fernanda Domenech e Erika Harada, sobreviventes da turma de 2012. E aos “veteranos” que igualmente tornaram-se importantes, ao Fabriccio Novelli, Robson Figueiredo, Ana Paula Salvat e Klency Yang. Agradeço pelos momentos alegres partilhados e também por aqueles de sufoco, dos quais o convívio e o companheirismo ofereceram as melhores saídas para superá-los.

À Pinacoteca de São Paulo, em especial ao núcleo de Gestão de Acervo Documental e a Fernanda D’Agostino, que intermediou o acesso à ficha catalográfica do quadro e a demais informações importantes para a pesquisa. A todos os colaboradores da Biblioteca Walter Wey, instalada na Estação Pinacoteca de São Paulo, que sempre me receberam com atenção e disponibilidade nas muitas visitas e consultas ao acervo bibliográfico. Por fim, meus sinceros agradecimentos à instituição, detentora da obra estudada e de um rico acervo de arte brasileira do século XIX, que certamente despertou meu interesse pelo estudo do tema.

Agradeço também ao Museu Republicano “Convenção de Itu” – USP, ao Arquivo Histórico de São Paulo, ao Arquivo de São Paulo e as demais instituições visitadas ao longo da pesquisa, que nos forneceram informações e materiais para o desenvolvimento deste estudo.

Aos professores André Luiz Tavares Pereira e a Manoela Rossinetti Rufinoni, que me acompanharam no breve período que fui bolsista da 1ª fase do Projeto “Mais Cultura nas Escolas: Promoção do diálogo entre iniciativas culturais e a educação formal”. E ainda, agradeço-os pelas excelentes aulas lecionadas na graduação e também àquelas no programa de pós-graduação em História da Arte, em que tive a oportunidade de participar com aluna especial.

Agradeço a Fundação Getty e aos professores Jens Baumgarten e Tristan Weddigen, responsáveis pelo projeto “Barroco Global: abordagens transculturais e trans-históricas para a América Latina”, do qual participei recentemente da terceira e última fase, que contou com uma viagem de pesquisa, às cidades de Buenos Aires, na Argentina e as cidades de Sucre e Potosí, na Bolívia. E ainda, aos professores que nos acompanharam neste período, Leticia Coelho Squeff e Vinicius Pontes Spricigo e aos

colegas que participaram em especial à Ana Paula Salvat, Klency Yang, Fabriccio Novelli e Andre Torres.

A Universidade Federal de São Paulo e ao Departamento de História da Arte, agradeço pela oportunidade de cursar esta graduação e também pela acolhida, pois iniciei o curso após a conclusão de outra graduação em uma área sem relação evidente com as artes. Meus mais sinceros agradecimentos, pois ao longo do curso descobri meus interesses no campo da história da arte e também a possibilidade de meu desenvolvimento como pesquisadora, por meio de uma carreira acadêmica, que dei o primeiro passo e pretendo dar continuidade.

À Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo pela bolsa de Iniciação Científica, que proporcionou a realização da pesquisa apresentada nesta monografia e contribuiu enormemente para meu desenvolvimento acadêmico.

Aos professores, colegas, as instituições visitadas, as bibliotecas e arquivos consultados, aos eventos em que participei apresentando dados da pesquisa e aos demais envolvidos diretamente ou indiretamente neste trabalho, meus sinceros agradecimentos.

RESUMO

Esta pesquisa tem por objetivo o estudo da obra *Cena de família de Adolfo Augusto Pinto*, de José Ferraz de Almeida Júnior, conservada na Pinacoteca do Estado de São Paulo. Analisamos esta pintura em seus conceitos formal, temático e estilístico, assim como sua relação com os contextos social e artístico em que foi produzida e com as demais obras do pintor itano do século XIX. Para tal compreensão, foi imprescindível entender a formação do artista assim como as referências artísticas encontradas na obra de Almeida Júnior. Estas privilegiam a tradição do retrato coletivo e sua relação com os pintores contemporâneos ao nosso artista. Também nos voltamos ao estudo da retratística e do retrato coletivo, a fim de melhor compreendermos a tipologia presente neste retrato. Da mesma forma, nos dedicamos à encomenda desta pintura, que nos levou ao seu comitente, o engenheiro Adolfo Augusto Pinto, uma personalidade influente na época, que foi retratado ao lado de sua família no aconchego de seu lar, um ambiente requintado, que refletia a condição social e política do engenheiro.

Palavras-chave: Almeida Júnior. Adolfo Augusto Pinto. Século XIX. Pinacoteca do Estado de São Paulo. Retrato.

ABSTRACT

*This research proposes the study of the painting *Cena de família de Adolfo Augusto Pinto* by José Ferraz de Almeida Júnior conserved at the Pinacoteca do Estado de São Paulo. We analyze this painting in its formal concepts, thematic and stylistic, as well as its relation to social and artistic contexts where it was produced and the other paintings of Itu painter of the 19th century. For such an understanding, it was essential to understand the formation of the artist as well as the artistic references found in the work of Almeida Júnior. These emphasize the tradition of collective portrait and its relation to the contemporary painters to our artist. Also we turn to the study of portraiture and collective portrait, in order to better understand this type in this picture. Likewise, we are dedicated to order this painting, which took us to his principal, Adolfo Augusto Pinto engineer, an influential personality at the time, which was portrayed alongside his family in the comfort of your home, a refined atmosphere, which reflected social condition and engineer policy.*

Keywords: Almeida Júnior. Adolfo Augusto Pinto. 19th Century. Pinacoteca do Estado de São Paulo. Portrait.



José Ferraz de ALMEIDA JÚNIOR
Cena de família de Adolfo Augusto Pinto. 1891.
Óleo sobre tela, 106 x 137 cm.
Pinacoteca do Estado de São Paulo, São Paulo.

LISTA DE IMAGENS

Figura		Página
1.	José Ferraz de ALMEIDA JÚNIOR. <i>Cena de família de Adolfo Augusto Pinto.</i> 1891. Óleo sobre tela, 106 x 137 cm. Pinacoteca do Estado de São Paulo, São Paulo.	137
2.	Tiziano VECELLIO. <i>Portrait d'homme, dit L'Homme au gant.</i> 1520. Óleo sobre tela, 100 x 89 cm. Musée du Louvre, Paris.	138
3.	Giovanni Battista MORONI. <i>The Tailor ('Il Tagliapanni').</i> 1565-1570. Óleo no carvalho, 99.5 x 77 cm. The National Gallery, London.	139
4.	Diego Rodríguez de Silva y VELÁZQUEZ. <i>Felipe IV,</i> 1623-1628. Óleo sobre tela, 198 x 101,5 cm. Museo del Prado, Madrid, Espanha.	140
5.	REMBRANDT. <i>Portrait of Philips Lucasz.</i> 1623-1628. Óleo no carvalho, 79.5 x 58.9 cm. The National Gallery, London.	141
6.	Frans HALS. <i>O Capitão Andries van Hoorn,</i> 1638. Óleo sobre tela, 86 x 67 cm. Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand, São Paulo.	142
7.	Thomas GAINSBOROUGH. <i>The Blue Boy.</i> 1770. Óleo sobre tela, 179.5 x 124 cm. Huntington Art Gallery, San Marino, Califórnia, EUA.	143
8.	Thomas GAINSBOROUGH. <i>Francis Rawdon, Primeiro Marquês de Hastings e Segundo Conde de Moira [Francis Rawdon, First Marquis of Hastings and Second Earl of Moira],</i> 1783 – 1784. Óleo sobre tela, 230 x 150 cm. Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand, São Paulo.	144
9.	Jacques-Louis DAVID <i>Bonaparte franchissant le Grand-Saint-Bernard. Bonaparte, Calm on a Fiery Steed, Crossing the Alps,</i> 1800. Óleo sobre painel, 260 × 221 cm. Musée National des châteaux de Malmaison et de Bois-Préau Rueil-Malmaison – França.	145
10.	Jacques-Louis DAVID. <i>Lepeletier de Saint-Fargeau.</i> 1793 Gravura por P.-A. Tardieu após a pintura agora perdida. Bibliothèque nationale de France, Paris.	146

11.	Jacques-Louis DAVID. <i>Marat assassiné</i> , 1793. Óleo sobre tela, 165 x 128 cm. Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique, Bruxelles.	147
12.	François-Pascal GÉRARD <i>Portrait of Madame Récamier</i> , 1805. Óleo sobre tela, 225 x 148 cm. Musée Carnavalet - Histoire de Paris, France.	148
13.	Jacques-Louis DAVID <i>Madame Récamier</i> , 1800. Óleo sobre tela, 174 x 244 cm. Musée du Louvre, Paris.	149
14.	Jean-Auguste-Dominique INGRES <i>Portrait of Madame Rivière</i> , 1806. Óleo sobre tela, 116 x 90 cm. Musée du Louvre, Paris.	150
15.	Jean-Auguste-Dominique INGRES <i>Portrait of Madame Moitessier</i> , 1856. Óleo sobre painel, 120 x 92 cm. National Gallery, Londres.	151
16.	Jean-Baptiste DEBRET. <i>Retrato de D. João VI</i> , 1817. Óleo sobre tela, 60 x 42 cm. Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro.	152
17.	Hyacinthe RIGAUD. <i>Retrato de Luís XIV</i> , 1701. Óleo sobre tela, 2,77 x 1,94 cm. Musée du Louvre, Paris.	153
18.	Antoine-François CALLET. <i>Retrato de Luís XVI</i> , ca. 1779. Óleo sobre tela, 2,78 x 1,96 cm. Chateaux de Versailles et Trianon, Versailles.	154
19.	Jean-Baptiste DEBRET. <i>Coroação de D. Pedro I</i> , gravura. DEBRET, Jean-Baptiste. <i>Viagem pitoresca e histórica ao Brasil</i> . Trad. Sérgio Milliet. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: Edusp, 1989. v. III, prancha 10.	155
20.	Jacques-Louis DAVID. <i>Portrait de Napoléon Ier en costume impérial</i> , 1805. Óleo sobre tela, 57 x 49,5 cm. Musée des Beaux-Arts, Lille.	156
21.	Henrique José da SILVA. <i>Retrato de D. Pedro I</i> , 1822. Gravura sobre metal feita por Urbain Massard em Paris, 0,64m x 0,44m. Museu Imperial, Petrópolis, Rio de Janeiro.	157

22.	Victor MEIRELLES. <i>Dom Pedro II</i> , 1864. Óleo sobre tela, 252 x 165 cm. Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand, São Paulo.	158
23.	PEDRO AMÉRICO de Figueiredo de Mello. <i>Pedro II na abertura da Assembleia Geral</i> , 1872. Óleo sobre tela, 288 x 205 cm. Museu Imperial, Petrópolis, Rio de Janeiro.	159
24.	José Ferraz de ALMEIDA JÚNIOR. <i>Retrato de D. Pedro II</i> , 1889. Óleo sobre tela, 96 x 75,5 cm. Museu Paulista da Universidade de São Paulo, São Paulo.	160
25.	REMBRANDT. <i>The Sampling Officials of the Amsterdam Drapers' Guild, known as 'The Syndics' The syndics: the sampling officials (wardens) of the Amsterdam drapers.</i> 1662. Óleo sobre tela, 191.5 x 279 cm. Rijksmuseum, Amsterdam, Holanda.	161
26.	Frans HALS. <i>Banquet of the Officers of the St George Civic Guard.</i> 1616. Óleo sobre tela, 175 x 324 cm. Frans Halsmuseum, Haarlem.	162
27.	Jean-Baptiste DEBRET. <i>Estudo para o Desembarque da Imperatriz D. Leopoldina no Brasil.</i> 1818. Óleo sobre tela, 44,5 x 69,5 cm. Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro.	163
28.	Arnaud Julien PALLIÈRE. <i>D. Leonarda Velho da Costa.</i> 1821. Óleo sobre tela, 178 x 127 cm. Coleção particular, Nova York.	164
29.	Simplicio Rodrigues de SÁ. <i>D. Pedro I e D. Leopoldina visitando a Casa dos Expostos.</i> 1826. Óleo sobre tela, 268 x 198 cm. Casa dos Expostos (Fundação Romão Duarte), Rio de Janeiro.	165
30.	François-René MOREAUX. <i>O imperador D. Pedro II, sua esposa Teresa Cristina e suas filhas, princesas Isabel e Leopoldina</i> , 1857. Dimensões não informadas. Museu Imperial, Petrópolis, Rio de Janeiro.	166
31.	Domenico FAILUTTI. <i>Retrato de Dona Leopoldina de Habsburgo e seus filhos</i> , 1921. Dimensões não informadas. Museu Paulista da Universidade de São Paulo, São Paulo.	167
32.	Kall Ernst PAPF. <i>Crianças</i> , 1886.	168

	Óleo sobre tela, 126 72,5 x 59,5 cm. Pinacoteca do Estado de São Paulo, São Paulo.	
33.	Arthur Timótheo da COSTA. <i>Alguns colegas: sala de professores</i> , 1921. Óleo sobre tela, 45,5 x 170,6 cm. Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro.	168
34.	Joaquim Insley PACHECO. <i>O imperador Dom Pedro II</i> , 1883. Fotografia preta e branca, 37,5 x 29,6. Biblioteca Nacional, Rio de Janeiro.	169
35.	Joaquim Insley PACHECO. <i>A família Imperial</i> , 1864. Fotografia preta e branca. 10,7 x 6,5 cm. Biblioteca Nacional, Rio de Janeiro.	170
36.	José Ferraz de ALMEIDA JÚNIOR. <i>Tarquínio e Lucrecia</i> , 1874. Óleo sobre tela, 72 X 90 cm. Pinacoteca do Estado de São Paulo, São Paulo.	170
37.	Victor MEIRELLES. <i>Tarquínio e Lucrecia</i> , 1850. Óleo sobre tela, 70,3 X 92,8 cm. Museu D. João VI/EBA/UFRJ, Rio de Janeiro.	171
38.	Guido CAGNACCI. <i>Tarquínio e Lucrezia</i> . Accademia di S. Luca, Roma, Itália.	171
39.	José Ferraz de ALMEIDA JÚNIOR. <i>Derrubador Brasileiro</i> , 1879. Óleo sobre tela, 227 x 182 cm. Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro.	172
40.	José Ferraz de ALMEIDA JÚNIOR. <i>Remorso de Judas</i> , 1880. Óleo sobre tela, 209 x 163,3 cm. Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro.	173
41.	José Ferraz de ALMEIDA JÚNIOR. <i>Fuga da Sacra Família Para o Egito</i> , 1881. Óleo sobre tela, 320 x 223 cm. Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro.	175
42.	José Ferraz de ALMEIDA JÚNIOR. <i>Descanso do modelo</i> . 1882. Óleo sobre tela, 100 x 130 cm. Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro.	174
43.	José Ferraz de ALMEIDA JÚNIOR. <i>Aurora</i> , 1883. Óleo sobre tela, 320 X 320 cm. São Paulo Clube, São Paulo.	176
44.	José Ferraz de ALMEIDA JÚNIOR.	172

	<p><i>Índio no repouso.</i> Gravura. Imagem encontrada no Catálogo Ilustrado da Exposição Artística da Imperial Academia de Belas-Artes, p. 52. Disponível em: http://www.dezenovevinte.net/catalogos/1884_egba.pdf.</p>	
45.	<p>José Ferraz de ALMEIDA JÚNIOR. <i>O remorso de Judas.</i> Gravura. Imagem encontrada no Catálogo Ilustrado da Exposição Artística da Imperial Academia de Belas-Artes, p. 50. Disponível em: http://www.dezenovevinte.net/catalogos/1884_egba.pdf.</p>	173
46.	<p>José Ferraz de ALMEIDA JÚNIOR. <i>Repouso do modelo.</i> Gravura. Imagem encontrada no Catálogo Ilustrado da Exposição Artística da Imperial Academia de Belas-Artes, p. 55. Disponível em: http://www.dezenovevinte.net/catalogos/1884_egba.pdf.</p>	174
47.	<p>José Ferraz de ALMEIDA JÚNIOR. <i>Caipiras Negaceando.</i> c. 1888. Óleo sobre tela, 280 x 215 cm. Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro.</p>	176
48.	<p>José Ferraz de ALMEIDA JÚNIOR. <i>Caipira picando fumo,</i> 1893. Óleo sobre tela, 202 x 141 cm. Pinacoteca do Estado de São Paulo, São Paulo.</p>	177
49.	<p>José Ferraz de ALMEIDA JÚNIOR. <i>Amolação interrompida,</i> 1894. Óleo sobre tela, 200 X 140 cm. Pinacoteca do Estado de São Paulo, São Paulo.</p>	177
50.	<p>José Ferraz de ALMEIDA JÚNIOR. <i>Pescando,</i> 1894. Óleo sobre tela, 64 x 86 cm. Coleção particular</p>	178
51.	<p>José Ferraz de ALMEIDA JÚNIOR. <i>A Pintura (alegoria),</i> 1892. Óleo sobre tela, 250 x 125 cm. Pinacoteca do Estado de São Paulo, São Paulo.</p>	178
52.	<p>José Ferraz de ALMEIDA JÚNIOR. <i>Cascata de Votorantim</i> 1893. Óleo sobre tela, 116 x 87 cm. Pinacoteca do Estado de São Paulo, São Paulo.</p>	179
53.	<p>José Ferraz de ALMEIDA JÚNIOR. <i>Partida da Monção,</i> 1897. Óleo sobre tela, 640 x 390 cm. Museu Paulista, São Paulo.</p>	179
54.	<p>José Ferraz de ALMEIDA JÚNIOR. <i>Retrato de Joaquim Egídio de Souza Aranha,</i> 1886. Óleo sobre tela, 122 x 96 cm. Irmandade de Santa Casa de Misericórdia, São Paulo.</p>	180

55.	José Ferraz de ALMEIDA JÚNIOR. <i>Retrato de Clemente Falcão</i> , 1888. Óleo sobre tela, 230 x 142 cm. Faculdade de Direito do Largo São Francisco, São Paulo.	181
56.	José Ferraz de ALMEIDA JÚNIOR. <i>Retrato do General José Couto de Magalhães</i> , sem data. Óleo sobre tela, 264 x 179 cm. Museu Paulista da Universidade de São Paulo, São Paulo.	182
57.	José Ferraz de ALMEIDA JÚNIOR. <i>Retrato de Cesário Motta</i> , sem data. Óleo sobre tela, 73 x 60 cm. Pinacoteca do Estado de São Paulo. São Paulo.	183
58.	José Ferraz de ALMEIDA JÚNIOR. <i>Eusébio Stevaux</i> . 1894. Óleo sobre tela, 73 x 60. Pinacoteca do Estado de São Paulo. São Paulo.	184
59.	José Ferraz de ALMEIDA JÚNIOR. <i>Retrato de Constança Maria de Brito Filgueira de Arruda Botelho</i> , 1884. Óleo sobre tela, 120 x 90 cm. Coleção Particular.	185
60.	José Ferraz de ALMEIDA JÚNIOR. <i>Retrato de Sra. Antonio de Aguiar</i> , 1886. Óleo sobre tela, 123 x 96 cm. Irmandade da Santa Casa de Misericórdia de São Paulo, São Paulo.	186
61.	José Ferraz de ALMEIDA JÚNIOR. <i>Retrato de D. Joana Liberal da Cunha</i> , c. 1892. Óleo sobre tela, 73 X 60 cm. Pinacoteca do Estado de São Paulo, São Paulo.	187
62.	José Ferraz de ALMEIDA JÚNIOR. <i>Retrato de Ana Cândida do Amaral Souza</i> , sem data. Óleo sobre tela, 49 X 38 cm. Pinacoteca do Estado de São Paulo, São Paulo.	188
63.	José Ferraz de ALMEIDA JÚNIOR. <i>O Pintor Belmiro de Almeida</i> , sem data. Óleo sobre tela, 55 x 47 cm. Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand, São Paulo.	189
64.	Paul SINIBALDI. <i>Femme retirant un gant</i> , 1886. Dimensões não informadas Musée Carnavalet - Histoire de Paris, France.	190
65.	José Ferraz de ALMEIDA JÚNIOR. <i>Salto de Itu – Piquenique da família do Dr. Elias Chaves</i> . Sem data. Óleo sobre tela, 134,5 x 97,8 cm. Museu Paulista da Universidade de São Paulo, São Paulo.	191

66.	José Ferraz de ALMEIDA JÚNIOR. <i>Salto de Itu.</i> Sem data. Óleo sobre tela, 46 x 67 cm. Coleção particular	191
67.	José Ferraz de ALMEIDA JÚNIOR. <i>Piquenique no rio das Pedras.</i> 1899. Óleo sobre tela, 120 x 80 cm. Coleção particular.	192
68.	José Ferraz de ALMEIDA JÚNIOR. <i>Paisagem do sítio Rio das Pedras.</i> 1899. Óleo sobre tela, 57 x 35 cm. Pinacoteca do Estado de São Paulo, São Paulo.	192
69.	José Ferraz de ALMEIDA JÚNIOR. <i>A Estrada.</i> 1899. Óleo sobre tela, 120 x 80 cm. Acervo Banco Itaú, São Paulo.	193
70.	José Ferraz de ALMEIDA JÚNIOR. <i>Estudo para a estrada.</i> Datação não informada. Óleo sobre tela, 34 x 24 cm. Localização não informada.	193
71.	José Ferraz de ALMEIDA JÚNIOR. Detalhe da tela <i>Cena de família de Adolfo Augusto Pinto.</i> Fotografia: Natália Gomes.	194
72.	José Ferraz de ALMEIDA JÚNIOR. Detalhe da tela <i>Cena de família de Adolfo Augusto Pinto.</i> Fotografia: Natália Gomes.	195
73.	José Ferraz de ALMEIDA JÚNIOR. <i>Os irmãos Munhós,</i> c. 1893. Óleo sobre tela, 82 x 116 cm. Coleção particular, São Paulo.	196
74.	Autor desconhecido. Carmen Pinto Hermannny e Vera Hermannny de Oliveira Coutinho. Cópia (preta e branca) de fotografia, sem data. Arquivada na ficha catalográfica do quadro, no núcleo de Gestão de Acervo Documental da Pinacoteca do Estado de São Paulo.	197
75.	Sepultura “Família Adolpho Pinto”. Fotografia, 16 jun. 2016. Cemitério da Ordem 3° do Carmo, São Paulo. Fotografia: Natália Gomes.	198
76.	Adolfo Augusto Pinto. Imagem obtida no jornal: O Estado de S. Paulo. São Paulo, 22 abr. 1956. p. 14.	199
77.	Autor desconhecido. Cópia de fotografia, sem data. “O Fundador e os antigos Presidentes da Companhia: Dr. Francisco Antônio de Souza Queiróz, Cons. Joaquim Saldanha	200

	Marinho, fundador, Barão de Jaguará, Dr. Elias Pacheco Chaves, Dr. Fidêncio Nepomuceno Prates e Dr. Clemente Falcão da Souza Filho.” Imagem retirada da <i>internet</i> .	
78.	José Ferraz de ALMEIDA JÚNIOR. <i>Leitura</i> . 1892. Óleo sobre tela, 95 x 141 cm. Pinacoteca do Estado de São Paulo, São Paulo.	201
79.	Francisque-Édouard BERTHIER. <i>Musique en famille</i> , exposto no <i>salon</i> de 1882. Gravura retirada da <i>internet</i> .	201
80.	Paul ROBERT. <i>Musique de chambre</i> , exposto no <i>salon</i> de 1887. Imagem retirada da base de dados <i>Archim</i> .	202
81.	Pierre-Georges JEANNIOT. <i>Une chanson de Gibert</i> , exposto no <i>salon</i> de 1891. Imagem retirada da base de dados <i>Archim</i> .	203
82.	Pierre-Georges JEANNIOT. <i>Une chanson de Gibert dans le salon de madame Madeleine Lemaire</i> , 1891. <i>La Piscine - Musée d'art et d'industrie André Diligent, Roubaix, France.</i>	203
83.	Marie Louise Catherine BRESLAU. <i>Jeunes filles (intérieur)</i> , exposto no <i>salon</i> de 1891. Imagem retirada da base de dados <i>Archim</i> .	204
84.	Eastman JOHNSON. <i>Christmas-Time, The Blodgett Family</i> . 1864. Óleo sobre tela, 76.2 x 63.5 cm. The Metropolitan Museum of Art, New York, United States.	205
85.	Johannes Adam Simon OERTEL. <i>The Colgate Family</i> , 1866. Óleo sobre tela, 85,1 x 68,6 cm. Museum of Fine Arts, Boston.	206
86.	John Barnard WHITTAKER. <i>The Lesson</i> . c. 1871-1872. Óleo sobre tela, 78.74 x 106.68 cm. Coleção privada.	207
87.	Eastman JOHNSON. <i>The Brown Family</i> . 1869. Óleo no papel sobre tela, 59 x 72.4 cm. National Gallery of Art, Washington, DC.	208
88.	Rodolpho BERNARDELLI. <i>Retrato de André Pinto Rebouças</i> . Datação não informada. Museu Histórico Nacional, Rio de Janeiro.	209
89.	Oscar Pereira da SILVA. <i>Retrato de Ramos de Azevedo</i> . 1929. Óleo sobre tela, 57 x 80 cm.	210

	Pinacoteca do Estado de São Paulo, São Paulo.	
90.	Antoine-François CALLET. <i>Portrait de Nicolas Ledoux (1736-1806), architecte, avec sa fille Adélaïde.</i> 1780. Óleo sobre tela, 104 x 85,4 cm. Musée Carnavalet - Histoire de Paris, France.	211
91.	Giacomo FAVRETTO. <i>The Guidini Family.</i> 1873. Óleo sobre tela, 139 x 95 cm. Museo d'Arte Moderna, Ca' Pesaro, Venice.	212
92.	Alfred STEVENS. <i>Scène familiale ou Tous les bonheurs.</i> 1880. Óleo sobre tela, 65 x 52 cm. Musée d'Orsay, Paris, France.	213
93.	Mór THAN. <i>Portrait of a Family.</i> 1855. Óleo sobre tela, 163 x 130 cm. Hungarian National Gallery, Budapest.	214
94.	James HOLLAND, RWS. <i>The Langford Family in Their Drawing Room.</i> 1841. Óleo sobre tela, 59.5 x 82.5 cm. Berger Collection, London, United Kingdom.	215
95.	Wilhelm BENDZ. <i>The Waagepetersen Family.</i> 1830. Óleo sobre tela, 99,5 x 88,5 cm. National Gallery of Denmark - Statens Museum for Kunst, Denmark.	216
96.	Johannes VERMEER <i>Alegoria da pintura - The Allegory of Painting - Allegorie op de schilderkunst.</i> c. 1662 – 1668. Óleo sobre painel, 120 x 200 cm. Kunsthistorisches Museum .Wien - Viena – Áustria.	217
97.	José Ferraz de ALMEIDA JÚNIOR. <i>Ateliê em Paris,</i> sem data. Óleo sobre tela, 53 x 46 cm. Coleção particular	218
98.	José Ferraz de ALMEIDA JÚNIOR. <i>O Ateliê do Artista,</i> 1886. Óleo sobre tela, 46 x 55 cm. Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand, São Paulo.	219
99.	Pieter de HOOCH <i>The Courtyard of a House in Delft,</i> 1658. Óleo sobre painel, 73.5 x 60 cm. National Gallery, Londres	220
100.	Jan SIBERECHTS. <i>Interior with a Woman Embroidering and Rocking a Child in a Cradle,</i> 1671. Óleo sobre tela, 59 x 59 cm.	221

	National Gallery of Denmark - Statens Museum for Kunst, Denmark.	
101.	Jan SIBERECHTS. <i>A Ford</i> , 1665. Óleo sobre painel, 120 x 100 cm. Royal Museum of Fine Arts Antwerp, Belgium.	222
102.	Jan SIBERECHTS. <i>Drovers fording a stream</i> , sem data. Óleo sobre tela, 63.8 x 55.5 cm. Localização desconhecida.	223
103.	Jean-Baptiste-Siméon CHARDIN <i>Le Bénédicité (The Blessing)</i> , 1740. Óleo sobre tela, 49 x 38 cm. Musée du Louvre, Paris.	224
104.	Jean-Baptiste-Siméon CHARDIN <i>The Hard-Working Mother</i> , 1740. Óleo sobre tela, 40 x 39 cm. Musée du Louvre, Paris.	225

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	21
1. O RETRATO INDIVIDUAL E O RETRATO COLETIVO	28
1.1. A importância do gênero do retrato	28
1.2. Considerações sobre o retrato no Brasil	40
1.3. Apontamentos sobre o retrato coletivo ou retrato de grupo.....	49
2. BREVES RELATOS BIOGRÁFICOS DE ALMEIDA JÚNIOR	59
3. <i>CENA DE FAMÍLIA DE ADOLFO AUGUSTO PINTO</i> – O RETRATO COLETIVO DE ALMEIDA JÚNIOR	73
3.1. Almeida Júnior retratista – entre retratos individuais e coletivos.....	73
3.2. Um olhar atento ao retrato <i>Cena de família de Adolfo Augusto Pinto</i>	82
3.3. Adolfo Augusto Pinto – entre a Cena de família e o cenário paulista	93
3.4. Possíveis referências visuais para <i>Cena de família de Adolfo Augusto Pinto</i> ...	104
3.5. <i>Cena de família de Adolfo Augusto Pinto</i> : o retrato de família e suas relações com a pintura de gênero.....	117
CONSIDERAÇÕES FINAIS	124
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	130
CADERNO DE IMAGENS	137

INTRODUÇÃO

Cena de família de Adolfo Augusto Pinto (figura 1), produzida em 1891, é um óleo sobre tela de autoria do pintor José Ferraz de Almeida Júnior, artista ituano do século XIX. A pintura mede o equivalente a 106 centímetros de altura por 137 centímetros de comprimento, e a obra integra o acervo de arte brasileira da Pinacoteca do Estado de São Paulo. A instituição obteve a guarda deste retrato devido à sua doação no ano de 1981, por Vera Hermann de Oliveira Coutinho, neta do engenheiro Adolfo Augusto Pinto, a fim de atender a vontade de sua falecida mãe, Carmem Pinto Hermann, uma das crianças retratadas no quadro.

Nesta tela, Almeida Júnior representa a família do engenheiro Adolfo Augusto Pinto, mostrando a intimidade da família que desfruta de um momento de reunião com seus integrantes. No quadro, estão retratados o patriarca e a senhora Generosa Liberal Pinto, junto a cinco crianças, seus cinco filhos. O engenheiro aparece sentado confortavelmente em uma cadeira próxima ao piano e sustenta em suas mãos a “Revista de Engenharia”, na qual se concentra na leitura. Ao seu lado esquerdo, recai sobre o braço da cadeira uma espécie de manta que acolhe o repouso de um cachorro de pelagem escura. À sua direita, uma das crianças de pé folheia um álbum de fotografia. No sofá posicionado ao fundo da cena, a esposa e mãe D. Generosa ensina à filha o ofício da costura; enquanto outras duas crianças, da qual uma delas segura um bebê são retratados sentados no chão sobre o tapete. A primeira localizada à esquerda do quadro, próxima ao sofá, brinca com o bebê que parece direcionar o olhar ao patriarca da família. A criança a seu lado, por sua vez, volta seu olhar à ação do irmão concentrado nas fotografias. O ambiente é decorado seguindo os padrões burgueses, que expressam os costumes da família e sua relação com as artes, presentes no retrato na representação de pinturas, esculturas, mobiliários e instrumentos musicais. No canto esquerdo do quadro, observamos uma porta de madeira aberta, por onde a luz se insere e ilumina o recinto familiar, também avistamos uma modesta paisagem composta por plantas e pelo telhado de uma casa da vizinhança, sendo este um indício que a residência se encontra na cidade.

A pesquisa que desenvolvemos sobre esta pintura, foi elaborada por meio de uma Iniciação Científica sob apoio financeiro da Fundação de Amparo à Pesquisa de

São Paulo (FAPESP), ao longo do ano de 2015, e proporcionou a realização desta monografia que divide-se em três capítulos, onde abordaremos questões relativas à importância do retrato que, por conseguinte, nos levaram a discutir alguns aspectos deste gênero específico no Brasil e a tipologia do retrato coletivo ou de grupo; na sequência, apresentaremos breves relatos biográficos do pintor, a fim de conhecermos sua trajetória e possíveis referências artísticas, que nos auxiliaram a compreender a produção do retrato da família Pinto no contexto em que ela foi produzida, e o próprio papel do comitente neste processo de elaboração. E ainda, as possíveis referências artísticas encontradas em nossa pesquisa de imagens que apresentam contribuições para a compreensão do nosso retrato e a relação deste retrato com a pintura de gênero, conforme detalhamos a seguir.

No primeiro capítulo, “O retrato individual e o retrato coletivo”, buscamos proporcionar uma visão, ao menos panorâmica, sobre questões relativas ao gênero do retrato, sua tradição em outros países, como a Itália, Holanda, Espanha, França e também no Brasil e alguns aspectos relacionados ao retrato coletivo. Para isto, dividimos este capítulo em três partes e para sua construção, buscamos reunir publicações voltadas a retratística, como o livro *Portraiture*, de Shearer West, assim como aqueles que abordam a história do retrato em locais específicos. Neste campo, destacamos “Retrato e sociedade na arte italiana: ensaios de história social da arte”, de Enrico Castelnuovo e também a consulta aos livros da coleção Pelican - *Yale University*, publicados no Brasil pela editora Cosac Naify, em edições como “Arte e arquitetura flamenga 1585-1700”, “Pintura holandesa 1600-1800” e demais publicações sobre o tema consultadas ao longo da pesquisa. Tais obras nos forneceram subsídios consistentes sobre períodos decisivos da arte europeia, onde o retrato também era praticado.

A primeira parte deste capítulo diz respeito “A importância do gênero do retrato”, onde buscamos recuperar informações, através da bibliografia brevemente apresentada anteriormente, sobre a origem do gênero, sua tradição nas belas artes, suas variações em alguns países importantes para o estudo da arte europeia, como Itália, Holanda, Espanha, França e também apontaremos alguns aspectos relacionados à funcionalidade do retrato.

Na segunda seção, “Considerações sobre o retrato no Brasil”, procuramos evidenciar o desenvolvimento da retratística no âmbito nacional, apresentando as mudanças originadas pela chegada da corte no Brasil e dos artistas estrangeiros. Dentre eles, destacam-se os integrantes da Missão Francesa, que contribuíram para a produção de retratos de figuras ilustres da corte, já que havia a necessidade de divulgar a imagem política do governante nas mais distantes províncias de seu domínio. Isto, progressivamente, contribuiu para a produção de retratos de outras pessoas importantes do período que não faziam parte da família real, ou seja, veremos que a retratística começou a ocupar um espaço representativo na vida social brasileira, gerando muitas encomendas para os pintores, especialmente na segunda metade do século XIX, como o quadro que estudamos nesta pesquisa encomendado pelo engenheiro Adolfo Augusto Pinto.

Por último, na terceira parte do primeiro capítulo, discutiremos algumas questões relacionadas aos “Apontamentos sobre o retrato coletivo ou retrato de grupo”. Neste espaço, vamos abordar a tradição desta tipologia, suas variantes em algumas regiões do mundo e a constituição do gosto pelo retrato de família. Também analisaremos alguns retratos coletivos da família real em momentos importantes para a continuidade do império e ainda veremos aqueles que representam seus integrantes em um determinado contexto familiar. Isto nos levará a abordar a existência de retratos coletivos anteriores e posteriores ao retrato de *Cena de família de Adolfo Augusto Pinto*, por artistas distintos de Almeida Júnior.

No segundo capítulo intitulado “Breves relatos biográficos de Almeida Júnior”, abordaremos alguns pontos da trajetória do pintor, seus estudos nas Academias do Rio de Janeiro e Paris, a sua presença nos *salons*, seu retorno ao Brasil e o desenvolvimento de uma carreira promissora em São Paulo, muito impulsionada pelas encomendas de uma elite paulistana do período. Foi fundamental para o desenvolvimento deste capítulo a consulta atenta à monografia, “Almeida Júnior: o poeta que pintou o caipira” e a dissertação de mestrado, “Revendo Almeida Júnior”, ambos de Maria Cecília França Lourenço, uma das principais conhecedoras do artista, sendo estas umas das primeiras pesquisas que resultaram em um levantamento intenso sobre as obras e críticas direcionadas ao pintor. Também consultamos o catálogo da Pinacoteca do Estado de São Paulo, “Almeida Júnior um criador de imaginário”, que segue a pesquisa de

Lourenço com colaboração de Ana Paula Nascimento, na localização de novas obras do pintor. Neste âmbito de pesquisas acadêmicas, igualmente nos debruçamos sobre demais dissertações de mestrado e de doutorado que privilegiaram a obra e vida do pintor, como é o caso da tese de doutorado da pesquisadora Fernanda Mendonça Pitta “Um povo pacato e bucólico: costumes e história na pintura de Almeida Júnior”, que nos permitiu compreender mais profundamente a produção pictórica de Almeida Júnior, além de fornecerem, por si só, um conteúdo rico de análises para a nossa pesquisa, como também as publicações e pesquisas realizadas por Tadeu Chiarelli, que igualmente nos auxiliaram em nosso estudo. Por último, destacamos demais consultas a críticas do período e artigos publicados em periódicos, e ainda livros e outras publicações que contribuíram para a construção do capítulo. Veremos que a carreira do pintor foi relativamente curta devido à sua morte prematura, mas muito fecunda em sua criação, onde podemos encontrar obras que contemplam todos os gêneros artísticos.

Com este trajeto percorrido, iremos nos ater no último capítulo, desta pesquisa, a um estudo atento do retrato *Cena de família de Adolfo Augusto Pinto*. Analisaremos os aspectos descritivos, formais e temáticos desta pintura. O capítulo se divide em cinco seções, onde analisaremos questões relativas à atuação do pintor no campo da retratística e as encomendas de retratos, entre as quais aquela da família Pinto. Procuraremos também conhecer os retratados e a própria figura do engenheiro, para assim estabelecermos possíveis referências visuais, que oferecem semelhanças e contribuições ao estudo de nosso retrato e discutir alguns aspectos relacionados à pintura de gênero e a valorização de cenas íntimas e domésticas, como é o caso do retrato da família de Adolfo Augusto Pinto.

Abordaremos, inicialmente, alguns aspectos acerca da trajetória do pintor em “Almeida Júnior retratista – entre retratos individuais e coletivos”, onde veremos questões relacionadas às encomendas deste gênero pela elite paulistana do período e a relação social que o pintor mantinha com figuras ilustres, como o próprio engenheiro Adolfo Pinto, seu conterrâneo e amigo. Para o desenvolvimento destes aspectos, nos voltamos, novamente, aos escritos, pesquisas e demais publicações sobre a vida e obra do artista, em busca de traçarmos sua trajetória no campo da retratística.

Na sequência, em “Um olhar atento ao retrato *Cena de família de Adolfo Augusto Pinto*”, analisaremos a pintura em seus elementos descritivos, a narrativa

exposta, assim como a técnica de sua produção e as possíveis assimilações encontradas em nossa pesquisa, que possam ter influenciado a sua construção. Destacamos no desenvolvimento desta seção e da seguinte a consulta às publicações de autoria do engenheiro Adolfo Augusto Pinto. Dentre as encontradas, ao longo da pesquisa, nos concentramos nas produções que não se relacionavam, diretamente, ao seu ofício e abordavam seu envolvimento nos contextos culturais da sua época e demais aspectos de sua vida, em especial o livro “Minha vida: memórias de um engenheiro paulista”, que traz os apontamentos realizados pelo engenheiro ao longo da vida, publicados postumamente no ano de 1970.

Na terceira seção do terceiro capítulo intitulada “Adolfo Augusto Pinto – entre a Cena de família e o cenário paulista”, voltaremos nosso olhar para os retratados, conheceremos os integrantes da família, as possíveis relações que a família manteve com a sociedade do período, que podem ter influenciado na maneira escolhida para retratá-los. Neste aspecto, a figura de Adolfo Augusto Pinto é fundamental para compreensão do ambiente retratado e da própria escolha de como se deveria retratar sua família. Nosso objetivo foi conhecer a trajetória do engenheiro para entendermos os possíveis reflexos que sua formação evidencia na composição do retrato de sua família.

A seguir, trabalharemos as “Possíveis referências visuais para *Cena de família de Adolfo Augusto Pinto*”, onde apontaremos algumas influências que o pintor Almeida Júnior pode ter obtido para a produção do retrato de família, como os possíveis modelos da retratística coletiva em retratos burgueses que trazem a família reunida em um contexto doméstico e que oferecem semelhanças no estudo de nosso retrato. Neste espaço, abordaremos algumas obras encontradas nos catálogos de salões da época em que Almeida Júnior esteve em terras parisienses. Também mencionaremos alguns retratos de engenheiros e/ou arquitetos deste período, nacionais e estrangeiros, a fim de estabelecermos relações entre estes e o retrato da família do engenheiro Adolfo Augusto Pinto, se a presença da família era algo recorrente, ou se o comum e mais usual seria um retrato tradicional e individual, que trouxesse algum atributo de sua profissão para identificar seu ofício.

Por fim, em “Cena de família de Adolfo Augusto Pinto: o retrato de família e suas relações com a pintura de gênero”, realizaremos alguns apontamentos sobre o retrato da família Pinto com este gênero específico. Esta questão foi levantada, pois

identificamos a existência desta relação no próprio pedido do comitente, isto é, Adolfo Augusto Pinto ao rememorar a encomenda do retrato o compara a um quadro de gênero, que poderia ser reconhecido por qualquer observador independente da época como “um lar” ou um “interior familiar”. Discutiremos também alguns aspectos relativos à pintura de gênero e à sua tradição nas Belas Artes.

A constante pesquisa de imagens e as relações visuais que se estabeleceram entre estas possibilitaram o desenvolvimento de nosso olhar, o aprimoramento nas descrições imagéticas e também a melhoria em nossas análises, sendo estes pontos fundamentais para a minha formação como pesquisadora e historiadora da arte. Utilizamos sites como *Joconde - Portail des collections des musées de France*, *ARTstor* e *Google Art Project*, que ofereceram um banco de imagens amplo para a nossa busca. Além destes sites, utilizamos também os sites dos museus ou coleções, como *National Portrait Gallery*, *The Art Institute of Chicago*, *The Metropolitan Museum of Art*, *Musée d'Orsay*, etc. Em relação aos livros, realizamos a busca por imagens através de catálogos, como o já mencionado da Pinacoteca do Estado de São Paulo “Almeida Júnior um criador de imaginário” de 2007, fruto da exposição que ocorreu neste mesmo ano na instituição e contou, como já mencionamos, com a curadoria de Maria Cecília França Lourenço, com colaboração de Ana Paula Nascimento.

Um mecanismo que utilizamos com frequência, na construção desta monografia, foram as consultas aos periódicos e demais publicações armazenadas em bases digitais, como: a Hemeroteca Digital Brasileira, onde tivemos acesso a diversos jornais e revistas; o setor de obras raras da USP, que permitiu o contato com a Coleção Digital de Jornais do Museu Republicano “Convenção de Itu” (MRCI/USP), dos quais consultamos jornais de Itu do séc. XIX e XX; o acervo do jornal O Estado de S. Paulo, que permitiu a pesquisa em edições desde 04 de janeiro de 1875 e ainda realizamos consultas nos jornais e revistas armazenados no Acervo online do Arquivo Público de São Paulo. Nossa busca, nestas e outras diferentes plataformas, fez-se pertinente na medida, em que procurávamos por materiais que remetiam a época em que viveu o pintor Almeida Júnior e aqueles que referenciavam a atuação do engenheiro Adolfo Augusto Pinto. Destacamos também que optamos por manter a grafia original dos materiais e que não realizamos correções ortográficas nas citações de trechos apresentados nesta monografia.

Nesse sentido, a pesquisa da obra *Cena de família de Adolfo Augusto Pinto* se mostrou muito interessante, pois conseguimos aprofundar o nosso conhecimento acerca do gênero do retrato e do retrato de grupo, um tema que pretendemos dar continuidade em pesquisas futuras. Também nos deparamos com a produção artística do pintor Almeida Júnior, um universo rico, onde os retratos representam grande parte da produção. E ainda, vale destacarmos a relação social que o artista mantinha com a elite do período e com intelectuais da época, um ponto que, inevitavelmente, refletiu em suas obras, principalmente nas encomendas, impulsionando sua carreira. A questão da encomenda nos levou a privilegiarmos o comitente do retrato analisado, o engenheiro Adolfo Augusto Pinto, uma figura interessantíssima que atuou em muitos campos, dos quais procuramos evidenciar ao longo de nosso texto, a fim de pontuarmos sua circulação no meio artístico e cultural da época.

Esta monografia, oriunda de uma iniciação científica proporcionou, ainda, uma pesquisa pontual acerca da arte brasileira no século XIX, período este de grande interesse para nossos estudos, do qual intensificamos na elaboração desta monografia como atividade final para a conclusão da graduação em História da Arte. Como já mencionamos, a monografia, aqui apresentada, é constituída pela pesquisa realizada durante a vigência de nossa iniciação científica, acerca do estudo da tela *Cena de família de Adolfo Augusto Pinto* e de um aprofundamento na temática do retrato coletivo e da pintura de gênero. Destacamos que esta última reflete as virtudes humanas, como é o caso do retrato da família do engenheiro, o que nos levou a intensificar o nosso estudo sobre a produção do pintor Almeida Júnior, sobretudo no gênero do retrato, analisando suas composições, modelos, referências artísticas e a relação social mantida com a elite paulista por meio das encomendas. Nesse sentido, apresentamos uma tentativa de estudo sobre a retratística coletiva e também sobre o artista Almeida Júnior, a fim de oferecermos aos leitores um aprofundamento neste campo da arte brasileira no século XIX.

1. O RETRATO INDIVIDUAL E O RETRATO COLETIVO

Compreender a tradição do gênero do retrato e do retrato coletivo é fundamental para analisarmos *Cena de família de Adolfo Augusto Pinto*, de Almeida Júnior. Para tanto, se faz necessário recuarmos no tempo a fim de conhecermos alguns aspectos sobre a origem do gênero e sua tradição ao longo da história da arte. Este exercício será baseado em algumas pesquisas acerca do tema e em uma bibliografia específica, que busca explicar a tipologia do retrato em sua origem e discutir seu desenvolvimento ao longo dos séculos.

Iniciaremos este capítulo apresentando a importância deste gênero e suas particularidades encontradas em certos países, que nos possibilitaram abordar alguns questionamentos acerca da tradição da retratística. Na sequência, aprofundaremos o estudo do gênero no contexto brasileiro, a fim de discutirmos a representação na época colonial e a sua transformação após a vinda da corte, onde notaremos uma mudança, principalmente no gosto pelos retratos e na representação dos monarcas. Estes também foram eternizados em retratos coletivos que abordaremos, sobretudo, quando pensarmos no surgimento e desenvolvimento da tradição do retrato coletivo ou de grupo nos países partidários desta tipologia.

1.1. A importância do gênero do retrato

O gênero do retrato foi um dos mais difundidos e trabalhados pelos pintores ao longo dos séculos. Para Lomazzo (1584, p. 430 apud CASTELNUOVO, 2006, p.13): “O costume de pintar ao natural, isto é, de fazer dos homens imagens tão semelhantes a si mesmos que qualquer um os reconhece ao vê-las, [...] seja tão antigo que nasceu simultaneamente à própria arte de pintar [...]”. Nesse sentido, podemos entender que uma possível origem do retrato, remontaria ao primórdio das artes e de suas formas mais incipientes.

Certamente, o ato de retratar o outro ou, a si mesmo, sofreu muitas alterações e evoluções durante todo um longo período, até chegar aos nossos dias atuais. Sobre este ponto, Enrico Castelfnuovo nos aponta que:

O retrato não foi conhecido nem praticado em todos os tempos ou em todos os lugares, mas constitui durante séculos um dos gêneros artísticos mais difundidos e procurados, quer se tratasse de fazer-se representar, quer se quisesse ter a imagem de pessoas queridas ou de personagens poderosos. (CASTELNUOVO, 2006, p. 7).

Com efeito, o retrato apresenta em sua essência essa ligação direta com as artes, no sentido de possibilitar a representação de si mesmo, de um ente querido ou de uma figura importante da época em algo material, conservando a sua memória e confirmando seu caráter de homenagem e de propaganda. Conforme Seymour Slive (1998, p. 246), podemos entender os retratos da seguinte maneira: “[...] Retratos são documentos básicos do comportamento e do ambiente dos respectivos modelos. Revelam não só o exterior de uma pessoa e de seu caráter, mas também algo importante sobre sua posição social, atitude e cenário. [...]”. Sendo assim, compreendemos que a individualidade do modelo era ressaltada e, sobretudo, valorizada.

No entanto, este conceito de retrato individual, conforme Gisela M. A. Richter:

[...] no nació en Grecia hasta la primera mitad o el segundo cuarto del siglo Va. C.; pasó después por varias fases de evolución, siempre en la dirección del realismo, al compás, por así decirlo, de la tendencia general del arte; y finalmente, en el siglo I a. C., cobro un nuevo empuje en la retratística romana. (RICHTER apud GUAL, 2004, p. 21).

Os romanos foram os primeiros a registrar a face do rosto humano, com os elementos próprios de cada indivíduo como rugas, deformidades e demais traços únicos que os identificariam facilmente¹. Todavia, segundo Castelnovo (2006, p. 16): “Durante o século III d. C., o retrato, que na arte romana ganhara complexidade e riqueza excepcionais, sofreu uma profunda modificação, obviamente ligada à transformação da totalidade do sistema artístico. [...]”. Porém, ainda, conforme o autor: “Os retratos se tornam ‘caracteres’ largamente repetidos e acabam por constituir uma tipologia.” (CASTELNUOVO, 2006, p. 17).

Como nos aponta Maria Cecília França Lourenço (1999, p. 11), é importante ressaltar que o ato de registrar a imagem de um indivíduo importante tornou-se uma prática recorrente nas representações artísticas, seja esculpido em esculturas, em bustos ou nos metais, onde seus perfis eram, muitas vezes, cunhados em moedas ou pintados nos mais diferentes suportes.

¹ Ver “Apresentação” de autoria de Elmer C. Correa Barbosa, disponível em: CIPINIUK, 2003, p. 9.

No ambiente da corte existiram muitas destas representações, sobretudo, o retrato de corte, do qual Martin Warnke analisa algumas de suas formas principais:

[...] referência aos tipos de imagens legados da Antigüidade: o busto em perfil vinha da tradição de medalhas dos imperadores romanos, o retrato em posição sentada, da tradição do díptico romano e quando incluía conselheiros, na tradição medieval e satélites; o retrato de corpo inteiro, a mais antiga forma de retrato do soberano, lembra talvez a figura dos 'heróis famosos'. [...] (WARNKE, 2001, pp. 301-302).

Estes retratos da corte deviam fornecer ao soberano uma presença real e também ideal, o que demandava ao pintor a habilidade de retratá-lo de modo que este fosse reconhecido e ao mesmo tempo lhe fornecesse um aspecto aurático (WARNKE, 2001, p. 305). Segundo Warnke: “[...] A primeira capacidade correspondia à aspiração da *imitatio*, a cópia fiel à natureza; a outra, à do *decorum*, a aparência de acordo com normas. [...]” (2001, p. 305. Itálico do autor). Segundo o autor, era preciso uma observação atenta por parte do pintor ao realizar os retratos, porém: “[...] Não se conhecem relatos sobre sessões do soberano com o pintor da corte, mas existem indicações de que o tempo durante e após o almoço estava à disposição do artista, para a execução de retratos. [...]” (2001, p. 305).

Nesse sentido, compreendemos que estes pintores de corte tornaram-se especialistas na arte dos retratos e na sua execução, e constantemente expressavam um padrão em sua realização, algo que os permitia realizar um retrato a partir de esboços de soberanos de outras regiões, como o autor observa no caso de Tiziano ao trabalhar para os governantes de Veneza. (WARNKE, 2001, p. 308).

Para Seymour Slive (1998, p. 246), na cultura renascentista e, sobretudo, italiana, os retratos de Tiziano apontavam algo já evidenciado por Jacob Burckhardt, isto é, a libertação do indivíduo. As pessoas deste período eram valorizadas não por suas posses ou por sua posição social e sim por suas realizações e “méritos”, pois: “[...] O grande indivíduo sobressai na sociedade, mas, ao mesmo tempo, dá a impressão de ser o produto natural dessa sociedade, exprimindo em sua pessoa os elevados ideais da cultura renascentista.” (SLIVE, 1998, p. 246). E com essa espécie de compreensão individualizada de sua personalidade elas eram retratadas Burckhardt ressalta que:

Essa pintura retratística pública e em grande quantidade, que surge em Veneza no século XV, deverá sempre ser levada em conta ainda para a provável interação com o *retrato individual*, cujo incremento notável se deu

não só no ao mencionado uso do retrato coletivo, mas também ao sentido da família, aqui particularmente desenvolvido, e ao empenho tipicamente veneziano para o *coleccionismo*. [...] (BURCKHARDT, 2012, p. 105).

A importância da Itália na retratística é inegável, sendo tal predileção artística muito impulsionada pelas encomendas das cortes urbanas e corporações mercantis, das quais despontam quadros como o *Homem com luva*² (figura 2), de Tiziano, e *O alfaite*³ (figura 3), de Giovanni Battista Moroni que se destacaram, neste período, pela composição original e individual dos retratados e são exemplos desta produção. Inclusive Tiziano alcançou o posto de nobre pelas mãos do imperador Carlos V (BURKE, 2010, p. 95) e acumulou riquezas com suas pinturas, sendo considerado um dos pintores mais ricos desta época (BURKE, 2010, p. 96).

Peter Burke ressalta as inovações praticadas na arte italiana:

[...] Na Itália, os séculos XV e XVI foram, certamente, um período de inovação nas artes, uma época de novos gêneros, novos estilos, novas técnicas. O período é cheio de ‘primeiros’. Foi a época da primeira pintura em óleo, da primeira gravura em madeira, da primeira gravura em metal e do primeiro livro impresso (embora essas inovações cheguem à Itália vindas da Alemanha e dos Países Baixos). As regras da perspectiva linear são descobertas e postas em uso por artistas. (BURKE, 2010, p. 25).

Segundo o autor, essa inovação se refletia na divisão de gêneros como o próprio retrato, afinal: “[...] o retrato emerge como gênero independente, seguido, um tanto mais lentamente, pela paisagem e pela natureza-morta. [...]” (BURKE, 2010, p. 25). No entanto, o autor aponta um aspecto que devemos salientar, visto que para ele é preciso levar em consideração: “[...] o quanto da cultura material da Itália do Renascimento foi produzido para uso ou para glória não tanto de indivíduos, mas de famílias, principalmente famílias nobres, ou famílias com pretensões nobres [...]” (BURKE, 2010, p. 166).

No século seguinte, entretanto, especialmente nas representações do barroco, estes preceitos renascentistas foram alterados, pois, como afirma Slive (1998, p. 246): “[...] Os retratistas das cortes parecem enfatizar a nobreza de sangue, não a aristocracia que se constitui pela força e pela personalidade. [...]”. A intenção da clientela, e nesse sentido, da corte, era que sua superioridade fosse refletida nos retratos. Esse ambiente palaciano foi valorizado também pela corte espanhola, em especial nos retratos de

² Conservado no Museu do Louvre, Paris.

³ Conservado em The National Gallery, London.

Diego Velázquez, como é o caso do retrato de *Felipe IV*⁴ (figura 4), datado em 1623 a 1628. O monarca é representado em sua juventude, pouco tempo após Velázquez chegar à corte de Sevilla, sendo este um dos primeiros retratos realizados pelo pintor neste período⁵. No quadro vemos Felipe IV ereto, com um traje preto, onde se destaca o branco acinzentado da gola alta e dos punhos; em sua mão direita a monarca segura um papel, enquanto a esquerda permanece apoiada em sua espada, parcialmente encoberta pela capa preta de sua vestimenta. Com essa breve descrição, percebemos que este retrato oficial do monarca apresenta elementos clássicos do retrato de corte, dos quais podemos encontrar similaridades em demais produções deste período, em que a nobreza da corte é valorizada.

É preciso também destacar que o gênero do retrato nos critérios artísticos foi encarado por muito tempo como inferior ao grande gênero da pintura de história, mesmo levando em consideração a dificuldade de sua execução, uma vez que não evocava a criação do artista e sim a fidelidade em relação ao retratado. Entendia-se que a realização das monumentais telas históricas exigia intenso empenho do artista para sua composição e execução (CIPINIUK, 2003, p. 105), como nos relata Manuela B. Mena Marqués:

El retrato, según la tratadística académica y classicista, de tradición neoplatónica, que llega hasta el siglo XVIII, no estaba considerado como uno de los géneros más importantes en el arte. El género por excelência en la pintura era el de los grandes temas de historia, en los que el artista podía demostrar su imaginación [...] mientras que el retrato se consideraba como un género secundario, copia fiel y directa de la naturaleza y no resultado de la imaginación y de la fantasía creativa del pintor. [...] (MARQUES, 2004, p. 342).

E ainda, conforme a autora:

El retrato como género fue también, desde que apareció en la Antigüedad, cuestión exclusiva de la nobleza y estuvo profundamente enlazado con la realeza y el poder. Esto sucede hasta entrado el siglo XIX. Pueden aparecer tipos de personajes generalmente populares, directos y realistas, tal vez tomados del natural, en representaciones de otro género, como en la historia, religiosa o mitológica; [...] (MARQUES, 2004, p. 345).

Destaca-se, porém, que o retrato também possui relação com a pintura histórica, visto que para se construir um grande quadro deste gênero é preciso que o pintor seja

⁴ Conservado no Museo del Prado, Madrid, Espanha.

⁵ Tal informação é mencionada na descrição da obra em: <<https://www.museodelprado.es/coleccion/galeria-on-line/galeria-on-line/obra/felipe-iv-2/>>.

um bom retratista, de forma que ao observarmos a pintura se possa reconhecer as figuras que participaram de tal evento histórico, que mereceram ser retratadas e engrandecidas. Nesse sentido, e acerca dessa questão específica dos gêneros, retomamos as palavras de André Félibien, sobre “A hierarquia clássica dos gêneros”, extraídas do “Prefácio às Conferências da Academia Real de Pintura e Escultura”, de 1667:

Assim, aquele que faz paisagens com perfeição, por exemplo, está acima de um outro que só pinta frutas, flores ou conchas. Quem pinta animais vivos tem mais mérito do que quem só representa coisas mortas e sem movimento. E como a figura humana é a mais perfeita obra de Deus sobre a terra, é certo também que aquele que se faz imitador de Deus ao pintar figuras humanas é muito mais excelente que todos os outros. Entretanto, ainda que não seja pouco fazer com que pareça viva a figura de um homem e dar a aparência de movimento a algo que não o tem, um pintor que só faz retratos ainda não atingiu aquela alta perfeição da arte, nem pode almejar as honras outorgadas aos mais sábios. Para tanto, é necessário passar de uma única figura à representação de várias figuras juntas; é necessário tratar a história e a fábula; representar as grandes ações como fazem os historiadores, ou os temas agradáveis como os poetas; e, subindo ainda mais alto, é necessário, por meio de composições alegóricas, saber cobrir com o véu da fábula as virtudes dos grandes homens e os mistérios mais elevados. Um grande pintor é aquele capaz de realizar bem tais tarefas. É nisto que consiste a força, a nobreza e a grandeza dessa arte. [...] ⁶ (FÉLIBIEN. In Lichtenstein, 2006. v. 10. p. 40).

Nesse sentido, a hierarquia proposta por Félibien coloca o retrato acima da paisagem, da natureza morta e da representação animal, mas abaixo da pintura alegórica ou de gênero e também da pintura histórica. Conforme Nuno Saldanha⁷ (2006, p. 6), esse critério hierárquico será, portanto, como sugere Félibien, seguido na Academia de Charles Le Brun. Bernard Dupuy Du Grez em seu *Traité sur la peinture pour en apprendre la théorie et se perfectionner dans la pratique*, de 1699, confirma no seguinte extrato: “No entanto, há alguma distinção entre os pintores [...] aqueles que trabalham história seguraram o primeiro lugar, seguido dos retratistas, paisagistas e aqueles que fazem as flores e frutas são o último de todos [...]”.⁸

⁶ FÉLIBIEN, André. “A hierarquia clássica dos gêneros”. In Lichtenstein, 2006. v. 10. p. 40. Ver o trecho original em FÉLIBIEN, André. *Conférences de L’Académie Royale de Peinture et de Sculpture pendant l’année*. Paris, 1667, pp.32-33. Disponível em: <<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8626828s/f32.double.r=>>>.

⁷ O texto pode ser consultado online em: <<http://www.apha.pt/wp-content/uploads/boletim3/NunoSaldanha.pdf>>. O trecho que fazemos referência se encontra na página 06 deste arquivo.

⁸ Tradução livre do extrato: “Il y a pourtant quelque distinction parmi les peintres: [...] ceux qui travaillent d’histoire tiennent le premier rang, les portraitistes suivent après, les paysagistes et ceux qui font des fleurs et des fruits sont les derniers de tous [...]”. DUPUY DU GREZ, Bernard. *Traité sur la peinture pour en apprendre et se perfectionner dans la pratique*, Paris, 1699, p. 46. Disponível online no seguinte direcionamento: <<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k111861m>>.

Apesar dos critérios hierárquicos da pintura, que estabeleciam a pintura histórica como grande representante, em países como a Holanda, o gênero do retrato foi amplamente apreciado e valorizado (CIPINIUK, 2003, p. 106), onde também podemos encontrar aqueles de grupos e também familiares, pertencentes a uma antiga tradição (CASTELNUOVO, 2006, p.120) que remonta ao Egito antigo e com o passar dos anos tomou muitas formas diferentes. Em alguns casos, mostram todos os membros de uma família juntos, em outros destacam somente maridos e esposas, ou pais acompanhados de seus filhos (WEST, 2004. p. 107).

Certamente, a Holanda representou um modelo de retratística para vários países. Conforme Hans Vlieghe, os pintores dos Países Baixos eram muito procurados pelas cortes europeias, justamente por sua especialização neste gênero. Em seus próprios territórios, estes pintores atendiam uma demanda maior, que contemplava não só os nobres como também o ambiente das camadas mais baixas:

[...] Nos próprios Países Baixos, contudo, os retratos não só registravam para a posteridade as feições dos governantes, dos nobres e dos clérigos importantes como constituíam elemento essencial da decoração doméstica tanto da alta como da baixa burguesia, sendo exibidos nos aposentos mais valorizados. [...] (VLIEGHE, 2001, p. 8).

Artistas como Rembrandt e Frans Hals foram importantes pintores deste período, e produziram muitos retratos. Dentre estes, destacamos obras como o *Portrait of Philips Lucasz*⁹ (figura 5) de 1635, de autoria de Rembrandt, onde observamos cerca de meio corpo do retratado e o mesmo encara o observador com semblante sério. Já o quadro produzido por Frans Hals, intitulado *O Capitão Andries van Hoorn*¹⁰ (figura 6), temos também a representação de meio corpo do retratado, em pose semelhante ao retrato de Rembrandt, mas com outros ornamentos, dentre eles o chapéu, a gola de babado e a presença das mãos com luvas a mostra. Conforme nos aponta Seymour Slive em relação à importância destes dois artistas:

Outros mestres holandeses do retrato nunca foram tão exuberantes quanto Hals ou tão introspectivos quanto Rembrandt. Em consequência, suas obras provavelmente compõem um registro mais confiável do ambiente e da atmosfera social da burguesia holandesa, que, mesmo no caso de clientes de condição elevada, demonstrava gosto pelo simples e pelo doméstico. Muitas vezes, tanto os aristocratas quanto os burgueses exibem pouco desembaraço ou elegância; apesar disso, mostram certo orgulho justificado e

⁹ Conservado em The National Gallery, London.

¹⁰ Conservado no Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand, São Paulo.

independência pessoal, e, como acontece em toda a pintura holandesa seiscentista, há sempre um padrão razoável de perícia e execução pictórica. (SLIVE, 1998, p. 247).

Paralelamente, em outros países como a Espanha, é de se destacar o surgimento de uma nova forma de retratística, isto é, o retrato de Estado individual e também coletivo:

Durante el siglo XVIII se llega a crear incluso el retrato que se podría denominar <<de Estado>>, que consiste en la representación del rey acompañado de sus propias (o supuestas) virtudes, haciendo ostentación de su magnanimidad, de su liberalidade o de su protectorado sobre determinados aspectos de la vida política o incluso artística. Pero al mismo tiempo que se producen este tipo de retratos alusivos a la majestad real, se pintan otros de carácter más privado o íntimo, aunque éstos son más escasos; en ellos los monarcas aparecen acompañados por su familia, por sus servidores o colaboradores. (URREA, 2004, pp. 290- 291).

Nesse sentido, percebemos que os contextos vigentes em cada região contribuíam para o desenvolvimento de outros aspectos para os retratos, como no caso da Inglaterra, que conforme Nicholas Serota:

[...] A Reforma Protestante do século XVI, com sua proibição de imagens religiosas, deu origem a um poderoso impulso em direção à retratística, uma tradição que vem desde Hans Holbein até Sir Joshua Reynolds e é conhecida de todos os amantes da arte. [...] ¹¹.

Contudo, o gênero mais próximo da arte britânica é o da paisagem, que se mescla ao nosso objeto de estudo, pois este servia, inicialmente, como importante elemento para a composição do pano de fundo para os retratos, como no caso dos quadros dos pintores Thomas Gainsborough, Richard Wilson, Joseph Mallord William Turner e John Constable.¹² E ainda, segundo Richard Humphreys: “[...] as primeiras pinturas de paisagem eram pano de fundo subserviente, ainda que emblemático, à presença humana nos retratos. [...]”¹³.

A produção destes pintores foi intensa e muitos de seus quadros tornaram-se famosos. Dentre os produzidos, nós mencionaremos apenas alguns, a fim de apontar a importância da arte britânica da paisagem e a sua relação com o retrato. Este é o caso de

¹¹ Catálogo: A paisagem na arte: 1680-1998: artistas britânicos na coleção da Tate, 2015. Apresentação de Nicholas Serota, diretor da Tate, p. 9.

¹² Idem.

¹³ A paisagem na arte: 1680-1998: artistas britânicos na coleção da Tate. Curadoria e textos Richard Humphreys. São Paulo: Pinacoteca do Estado. 2015. “Paisagens mentais”, p. 21.

duas obras de Gainsborough, sendo uma delas *The Blue Boy*¹⁴ (figura 7), de 1770, conhecida por nós como “O menino azul”¹⁵. Nesta pintura, vemos um menino retratado de corpo inteiro, segurando um chapéu em sua mão direita, sustentando uma capa azul. Todo o traje do menino é composto por um cetim azul cintilante, que ilumina e se destaca diante das demais colorações do quadro, sobretudo, em relação à paisagem ao fundo, composta por tons terrosos com mesclas de um verde musgo nas vegetações.

Semelhante a essa construção de paisagem e retrato em uma mesma pintura, apontamos também outro quadro de Thomas Gainsborough, sendo este conservado no Museu de Arte de São Paulo, intitulado *Francis Rawdon, Primeiro Marquês de Hastings e Segundo Conde de Moira*¹⁶ (figura 8), datado entre os anos de 1783 a 1784. Na tela, um homem também é representado de corpo inteiro, como no quadro anterior. Sua vestimenta é composta por uma longa casaca vermelha, com detalhes dourados nas ombreiras e nos botões, e por detalhes na cor preta distribuídos nas abas e punhos do casaco; tais colorações contrastam com o tom branco das demais peças e com o marrom de suas botas de cano alto. Diferente da tela anterior, o homem não encara o observador, seu olhar é direcionado ao canto esquerdo do quadro e em sua face percebemos o contraste evidente entre as espessas sobrancelhas pretas e a peruca acinzentada. A paisagem ao fundo também é composta por tons frios e percebemos, em destaque, um grande tronco de uma árvore se estender no canto direito da tela, proporcionando uma espécie de continuidade da paisagem intensificada pela profundidade da vista, onde é possível enxergar distantes montanhas no horizonte acinzentado. Nesse sentido, tais aspectos destacados em ambas as pinturas, apontam a relação mantida nos retratos de pintores britânicos com a paisagem.

A arte do retrato também foi praticada no ambiente francês, que segundo Warnke (2001, p. 308): “[...] foi criada toda uma coleção de desenhos para retratos, também para tê-los à disposição dos especialistas, de acordo com as necessidades. [...]”. Conforme Castelnovo, na França, além do sucesso e da grande valorização da pintura histórica, a arte do retrato também foi impulsionada pelos eventos políticos, sendo um de seus principais protagonistas o pintor Jacques-Louis David. Para o autor:

¹⁴ Conservada em Huntington Art Gallery, San Marino, Califórnia.

¹⁵ Na plataforma eletrônica da Instituição detentora da obra, existe a menção de uma possível influência de Van Dyke para a construção desta pintura. Ver: <<http://huntington.org/webassets/templates/general.aspx?id=14392>>.

¹⁶ Conservado no Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand, São Paulo.

A revolução na França foi marcada por um sucesso sem precedentes do retrato. O número deles cresce em percentual nos Salões, [...] Não se tratava apenas das escolhas de um público burguês que preferia o retrato, a paisagem, a cena de gênero às grandes máquinas históricas, mitológicas, religiosas, Tratava-se também dos novos papéis conferidos aos indivíduos. [...] (CASTELNUOVO, 2006, p. 122).

David foi fundamental na produção das imagens oficiais de Napoleão, como *Bonaparte franchissant le Grand-Saint-Bernard*¹⁷ (figura 9), de 1800. Nesta tela¹⁸, vemos Napoleão montado em um robusto cavalo. O animal apoiado sobre as patas traseiras inclina-se para trás em posição de ataque, ao comando de Napoleão que aponta com sua mão direita o caminho a seguir em direção à vitória. Segundo Michael Levey (1998, p. 296): “[...] David sintetizou atualidade e sonho, retratismo racional e aura conquistadora idealizada, em um clima glacial e sobre um pico elevado muito acima, de onde sequer Luís XIV havia escalado. [...]”. O pintor também obteve destaque principalmente, na execução de retratos dos mártires da revolução, em especial nas obras de *Lepeletier de Saint-Fargeau* (figura 10) e *Marat assassiné*¹⁹ (figura 11), como menciona Rosenblum:

[...] En sus imágenes de mártires, en primer lugar *Lepeletier de Saint-Fargeau* (ahora perdido) y luego el más famoso, *Jean-Paul Marat* (Bruselas, *Musées Royaux des Beaux-Arts*), David pretendió, y lo logro de forma impresionante, santificar a un héroe secular del momento, poniendo el sacrificio y el heroísmo cristianos al servicio de las necesidades inmediatas de un icono revolucionario. [...] (ROSENBLUM, 2004, p. 147).

David também teve seus discípulos e formou uma importante escola. Dentre seus alunos, destacamos o pintor François-Pascal Gérard, que assim como seu mestre se interessava pelos temas clássicos e obteve grande reconhecimento no campo da retratística. Conforme nos explicita Ana María Preckler (2003, p. 102. Negrito no original): “[...] Gérard es miembro de la Academia Francesa, obteniendo numerosos premios y galardones a lo largo de su vida. [...] En su obra destacan los retratos de personajes de la época, que hizo con gran perspicacia psicológica, como el de **Madame Récamier** [...]”.²⁰ Madame Juliette Récamier foi uma personagem importante da época,

¹⁷ Conservado no Musée national du château de Malmaison. França

¹⁸ Existem cinco versões desta tela, sendo estas conservadas em: Musée national du château de Malmaison (260 × 221 cm); Castelo de Charlottenburg, Berlin (260 × 226 cm); Musée national du château de Versailles, Versailles (duas versões: 271 × 232 cm et 267 × 230 cm); Museu do Belvédère, Vienne (264 × 232 cm). Informação presente em: <<http://warburg.chaa-unicamp.com.br/obras/view/7513>>.

¹⁹ Conservado em *Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique, Bruxelles*.

²⁰ A obra *Madame Récamier* está conservada no Musée Carnavalet - Histoire de Paris, France.

retratada não só por Gérard (figura 12), como também por seu mestre David, em um retrato não acabado²¹ (figura 13). Conforme consta na descrição da obra no Musée du Louvre²², o quadro permaneceu inacabado por razões desconhecidas e David teria a intenção de refazê-lo, mas mudou de ideia ao saber da encomenda de Madame Récamier ao seu aluno. Vale mencionarmos que Gerárd também retratou figuras ilustres no campo político, sendo nos destaca Preckler (2003, p. 102. Negrito no original) : “[...] *distintos Retratos de Napoleón y su família, así como los retratos de los dos Monarcas Borbones Luis XVIII y Carlos X, y del Rey Luis Felipe de Orleans, que le sucedieron* [...]”. Nesse sentido, a menção destes retratos afirma a importância do gênero do retrato na carreira de François Gérard e também nos coloca em evidência a ilustre clientela que o cercava, a fim de obter exemplares dos seus dotes artísticos.

Outro discípulo de David que alcançou prestígio artístico foi Jean-Auguste-Dominique Ingres, porém sua produção se distanciou de seu mestre. Na produção de retratos, percebemos “[...] sus excelentes dotes retratísticos, su finura y delicadeza, y la captación psicológica del retratado. [...]” (PRECKLER, 2003, p. 101). Tais aspectos podem ser reconhecidos em obras como o *Retrato de Madame Rivière*²³ (figura 14) e, posteriormente, no *Retrato de Madame Moitessier*²⁴ (figura 15); ambos representam mulheres bem vestidas, posando em meio ao requinte de seu tempo. No primeiro retrato vemos uma mulher com traços não muito delineados e menos graciosos, quando comparado ao segundo, onde vemos que a construção de seu retrato aparenta certa modernidade em relação aos aspectos clássicos privilegiados no primeiro exemplo. Tais aspectos se relacionam também à própria evolução do artista ao longo de sua carreira e de sua produção, neste caso no campo da retratística.

Por certo, a funcionalidade do retrato exerceu sentidos distintos nestes períodos e em cada região. Segundo Elaine Dias (2011, p. 16), alguns aspectos são essenciais para a tradição do gênero do retrato, como “verossimilhança, beleza, poder, exemplo, alma, memória. [...]”. Tais conceitos exercem um “molde” para a tipologia que permanece usual nos estudos até os dias atuais. E ainda, conforme a autora, podemos

²¹ Conservada no Musée du Louvre, Paris

²² Disponível em: <<http://www.louvre.fr/en/oeuvre-notices/madame-recamier>>.

²³ Conservado no Musée du Louvre, Paris.

²⁴ Conservado na National Gallery, Londres.

abordar a importância do retrato até o século XIX, época em que nosso estudo se faz presente:

O retrato será o representante visual da história daquele indivíduo e da sociedade onde vive, revelando sua vida – seja gloriosa e imitável, seja contestável ou passível de ser apagada –, além de poderoso transmissor da cultura e dos hábitos de uma época. Assim, as noções que explicam o desenvolvimento da pintura do retrato ao longo dos séculos encontram terreno fértil até o século XIX. [...] (DIAS, 2011, pp. 16-17).

Além destes aspectos, é importante ressaltar o quanto o gênero do retrato também carrega um aspecto de subjetividade, que conforme Manuela B. Mena Marqués, dificulta o nosso entendimento, pois:

[...] Por un lado está quien posa, el modelo; por outro el artista. Pero el retratado puede imponer en ocasiones la visión de sí mismo al artista; y por outra parte, a veces, es el propio pintor el que ejerce su voluntad sobre aquél, y es realmente difícil para el historiador decidir cuándo esto ha sucedido; es decir, cuándo fue el artista el que impulsó su visión del retratado o cuándo ocurrió lo contrario. El retrato está unido al concepto de identidad; y este concepto, que puede parecer unívoco a lo largo de la historia, ha variado considerablemente. La identidad es la apariencia reconocida o reconocible de una persona, el nombre por el que se la conoce y la función social que desempeña, elemento este último de gran importancia en la Asunción de la propia personalidad y difícil de separar, en la edad adulta, de la conciencia de unicidade, de la propia esencia de cada individuo. [...] (MARQUES, 2004, p. 343).

Isto posto, o estudo de determinada tipologia do retrato nos interessa, pois a representação privilegiada nesta pesquisa apresenta uma família reunida em uma sala de estar, onde cada personagem pode ser identificado por sua fisionomia e demais elementos iconográficos, que revelam o intuito do comitente para a composição da obra e a destreza do artista em sua realização.

A respeito da habilidade do pintor no gênero do retrato, deve-se levar em consideração, conforme Charles Baudelaire que:

O retrato, um gênero de aparência tão modesta, necessita de uma imensa inteligência. É preciso certamente que a obediência do artista seja grande, mas sua intuição deve ser equivalente. Quando vejo um bom retrato, adivinho todos os esforços do artista, que inicialmente deve ter visto o que se dava ver, mas também intuído o que se ocultava. (BAUDELAIRE. Apud Lichtenstein, 2006. v. 10. p. 128).

Nesse sentido, é necessário avaliarmos, que a intuição de Almeida Júnior ao retratar a família de Adolfo Augusto Pinto deve ter sido considerada, pois o pintor ao atender a encomenda, possivelmente, ofereceu sugestões ao engenheiro para a

construção do retrato e, por certo, o engenheiro, como um apreciador das artes e comitente do quadro, deve ter avaliado desde seu primeiro esboço até a finalização do retrato.

Estas questões que se refletem na encomenda do retrato serão avaliadas no capítulo exclusivo da pintura *Cena de família de Adolfo Augusto Pinto*, mas antes cabe a nós realizarmos algumas considerações sobre a retratística no Brasil, a fim de conhecermos sua origem, seu desenvolvimento, sobretudo, com a chegada da família real. Abordaremos também alguns retratos importantes deste período, para que assim possamos refletir sobre o possível reflexo da tradição do retrato na própria produção do pintor Almeida Júnior.

1.2. Considerações sobre o retrato no Brasil

A história da retratística no Brasil está inicialmente relacionada ao universo religioso. Segundo Elaine Dias (2006, p. 246), a retratística no Brasil, no período colonial, era voltada às instituições dessa natureza, como confrarias, conventos e santas casas. Encomendar retratos não era algo comum para a sociedade colonial e muito menos pendurá-los nas paredes de suas residências, como aponta a autora:

[...] Não era prática corrente da sociedade colonial a encomenda de retratos para decorar as casas, nem o gênero constituía um símbolo de status social. No caso das instituições, os retratos coloniais eram estreitamente ligados à tradição religiosa das ordens, irmandades e confrarias portuguesas e representavam, em sua maioria, os benfeitores dessas instituições, homenageados, em vida e após a sua morte, com a produção de seus retratos. (DIAS 2006, p. 246).

Com a chegada da Corte Portuguesa em 1808 e dos artistas da Missão Francesa em 1816, essa situação veio a mudar, pois conforme Dias (2006, p. 247): “[...] Acentuou-se a produção de retratos de figuras ilustres da política da corte, constatando-se, assim, o desenvolvimento da retratística voltada ao âmbito oficial. [...]”. Procurava-se também fornecer uma divulgação da imagem política do governante nas mais distantes províncias de seu domínio (DIAS, 2014, p. 156), e era através do seu retrato, que seus súditos mantinham em mente a lembrança de sua figura e, conseqüentemente, de sua autoridade. Para José Roberto Teixeira Leite:

[...] O prestígio do retrato estendia-se para muito além da figura do imperador: faziam-se retratar todos, da família imperial aos nobres e aos plebeus; militares e prelados, desembargadores e juizes, banqueiros e comerciantes, de forma que, o lado das grandes encomendas oficiais e do magistério, os pintores tinham no retratismo um rentabilíssimo meio de sustento – o que também explica o elevado número de retratistas que ocorreram na França, da Itália, da Alemanha e de outros países ao Brasil Imperial. (LEITE, 2009, p. 41).

Tal produção, ligada à tipologia dos retratos de Estado²⁵, exerceram grande influência em vários países. Segundo Castelnovo (2006, p. 54): “[...] Trata-se de evidenciar os sinais característicos do exercício do poder, quer nos trajes, nos atributos e na pose, que na expressão do olhar. [...]”. São os casos dos retratos de D. João VI, de D. Pedro I e de D. Pedro II, que veremos adiante.

O *Retrato de D. João VI*²⁶ (figura 16), realizado por Jean-Baptiste Debret, integrante da Missão Francesa, apresenta D. João de pé, mirando seus súditos, ao lado de seu trono e trajando as vestes reais. Todos os aspectos do retrato buscam evidenciar o poder do monarca em seu novo reino; seu traje imperial é retratado detalhadamente, com o volumoso manto que recai de suas costas e se acumula sobre o chão; as insígnias que preenchem seu peito; os colares que circundam seus ombros sob o manto e outros detalhes luxuosos empregados diretamente sob o tecido de sua vestimenta. Sua mão esquerda permanece sob a alça de sua espada, encaixada em sua bainha e entre seu braço esquerdo está alocado um chapéu de plumas brancas. Na outra mão, segura o cetro que é apoiado na mesinha à sua direita, próxima ao canto inferior esquerdo do retrato, onde também permanece a coroa reluzente. O plano de fundo do retrato é constituído por uma arquitetura clássica, com uma grande coluna dórica que moldura o canto esquerdo do quadro, deixando somente uma fresta, por onde enxergamos um pequeno extrato da paisagem e identificamos um morro - o morro do Pão de Açúcar - um elemento que evidencia o território que o monarca reina, revelando seu domínio do além-mar.

Conforme Elaine Dias (2006, pp. 247-253), o modelo iconográfico seguido por Debret no retrato de D. João VI, apresenta semelhança com outros retratos de monarcas franceses consagrados, sendo um deles o *Retrato de Luís XIV*²⁷ (figura 17), de

²⁵ Ver CASTELNUOVO, 2006, p. 54.

²⁶ Conservado no Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro.

²⁷ Conservado no *Museu do Louvre, Paris*.

Hyacinthe Rigaud e posteriormente o *Retrato de Luís XVI* ²⁸ (figura 18), de Antoine Callet. Segundo nos aponta Peter Burke em relação a este primeiro retrato:

[...] o famoso retrato de Luís XIV nos seus trajes de coroação, realizado por Hyacinthe Rigaud (1659-1743) deu um passo consciente em direção à informalidade colocando a coroa em uma almofada em vez de colocá-la na cabeça do rei e representando Luís apoiado no cetro como se fosse uma bengala. Daí em diante, o retrato de Rigaud tornou-se exemplar. O que havia sido uma invenção tornou-se uma convenção. [...] (BURKE, 2004, pp. 35-36).

Nesse sentido, ambos os reis franceses vestem seus trajes reais, acompanhados de seus mantos e seguram em sua mão direita seus cetros, apoiando-os acima de uma peça de mobiliário recoberta de tecido, onde permanece o repouso de suas coroas, assim como observamos no *Retrato de D. João VI*; a presença da espada também é recorrente nos retratos destes reis, as mesmas permanecem encaixadas na bainha, próxima às suas pernas esquerdas, e ainda, a própria pose do retrato se assemelham, salvo o posicionamento das pernas e a colocação dos braços esquerdos destes reis, que no *Retrato de Luís XIV*, aparece levemente estirado segurando um chapéu preto de plumagem branca e no *Retrato de Luís XVI*, permanece sobre seu quadril. Nestes retratos de monarcas, também observamos semelhanças na construção do ambiente, como a presença da grande coluna dórica no canto esquerdo do quadro, encoberta em sua parte superior pela cortina que recai do topo do retrato. Percebemos, ainda, que no *Retrato de D. João VI* é dado maior destaque para o trono real, que nos outros dois retratos dos reis franceses, permanecem parcialmente encobertos, seja pela cortina, ou pelo próprio recorte da cena. Também é de se ressaltar que o retrato realizado por Debret possui proporção menor que os grandes retratos dos reis franceses mencionados, uma vez que pode ter sido feito apenas para ser gravado, servindo também como modelo para um posterior retrato em tamanho monumental, não realizado. Todavia, é de considerar a semelhança na construção de sua composição. Conforme Dias (2014, p. 154): “[...] Debret compõe D. João a partir do modelo de retrato absolutista, totalmente condizente com a condição política luso-brasileira. [...]”.

No entanto, com a independência do Brasil, em 1822, o retorno de D. João a Portugal e a ascensão de D. Pedro I como imperador, houve a necessidade de se criar uma nova iconografia, que correspondesse às mudanças políticas do momento (DIAS,

²⁸ Conservado em *Chateaux de Versailles et Trianon, Versailles, France*.

2014, p. 154). Nesse sentido, abordamos o retrato de D. Pedro I²⁹ (figura 19), proposto por Debret em uma de suas ilustrações na *Viagem pitoresca e histórica ao Brasil*, que traz a figura de D. Pedro I, portando uma vestimenta com elementos brasileiros. Em seu manto são evidenciados estes detalhes na cor verde e amarela do tecido, nas plumas de aves brasileiras que recobrem o pescoço e o colo do manto, e ainda, na própria modelagem deste manto, que segundo Debret remeteria ao poncho, utilizado por habitantes do sul e de São Paulo (DIAS, 2006, p. 253). A posição de D. Pedro I se difere da pose presente no retrato anterior o de D. João VI; o imperador é retratado de frente com o olhar voltado ao horizonte; sua mão esquerda segura à espada com a lança voltada para o chão, enquanto a direita se eleva ao segurar o cetro alongado, na altura de sua coroa; no topo do cetro há uma serpe, sendo está uma visível representação da Casa de Bragança. E ainda, a respeito de seu traje destacamos a presença das luvas em suas mãos e o par de botas em seus pés, que segundo Elaine Dias (2014, pp. 154-155) se relaciona com a figura do cavaleiro e do militar, consagrada pela figura de Napoleão, como podemos observar no *Portrait de Napoléon Ier en costume impérial*³⁰ (figura 20), de Jacques-Louis David.

Todavia, a aquarela de Debret não veio a se tornar um retrato, pois seria o pintor português Henrique José da Silva o responsável pelo retrato oficial de D. Pedro I, ao realizar o *Retrato do imperador em trajes majestáticos*³¹ (figura 21), que seria gravado sobre metal e distribuído pelas possessões do império. O retrato, que aqui observamos por meio da gravura, traz D. Pedro I trajando seu manto de plumas amarelas e tecido verde, com suas botas de cano alto; o imperador segura seu cetro na mão direita e a espada em sua mão esquerda, sendo ambos apoiados sobre o chão encoberto de tapeçaria. No entanto, o cenário da composição é muito próximo daquele observado no retrato anterior de D. João VI realizado por Debret, que neste caso, segundo Elaine Dias (2014, pp. 154-155), se aproxima da retratística de Rigaud, onde observamos o trono no canto direito da tela, a coroa sobre um móvel a esquerda do quadro, o acortinado na parede atrás do trono e próxima à coluna dórica no canto superior esquerdo do retrato, na qual também percebemos um pequeno extrato da paisagem, onde assim como no

²⁹ DEBRET. Retrato de D. Pedro I. Aquarela para *Voyage Pittoresque et Historique au Brésil*.

³⁰ Conservada em Lille, *Musée des Beaux-Arts*.

³¹ Henrique José da Silva, *Retrato do Imperador em trajes majestáticos*, c.1822, gravura sobre metal feita por Urbain Massard, 0,64m x 0,44m. Reprodução de Elaine Cristina Dias. Acervo do Museu Imperial/IPHAN/MINC, Petrópolis, Rio de Janeiro.

retrato de D. João VI, identificamos a minúscula presença do morro pão de açúcar, como indício de reconhecimento do território deste império.

Com a partida de D. Pedro I em 1831 ao abdicar de seu trono e retornar a Portugal, deixa no Brasil seu filho de cinco anos, que futuramente, em 1841, viria a ser coroado imperador D. Pedro II. Existiria, assim, a necessidade de novamente divulgar a imagem de seu sucessor, agora um jovem monarca. Muitos foram os retratos de D. Pedro II produzidos pelos pintores, que o representaram em suas diferentes idades, com trajes majestosos, civis ou militares. Segundo Elaine Dias (2013, p. 48): “[...] As telas eram, geralmente, encomendadas pelo governo ou por membros da aristocracia para serem distribuídas às províncias brasileiras, com o intuito de divulgar a imagem política e pública do imperador.”. Nesta profusão de retratos, destacaremos brevemente três retratos de D. Pedro II, os dois primeiros realizados por artistas que se consagraram com suas pinturas históricas, sendo estes Victor Meirelles e Pedro Américo, e um realizado pelo pintor Almeida Júnior, que conforme a autora menciona, talvez seja um dos últimos retratos de D. Pedro II como imperador do Brasil (DIAS, 2013, p. 48).

O retrato de *Dom Pedro II*³² (figura 22), de Victor Meirelles traz o imperador em sua maturidade; o mesmo é retratado de pé, com olhar direcionado aos observadores. Seu vestuário é composto por uma farda, em seu casaco preto observamos a presença das ombreiras douradas e o bordado em fio de ouro no formato de ramos de oliveira nos punhos, no peito e abdômen, acompanhados de uma faixa colorida com insígnias; por contraste as calças de sua farda são claras, em uma tonalidade branca, com faixas laterais douradas; sua postura é mantida por sua pose, onde o peso de seu corpo é sustentado por sua perna direita, enquanto a esquerda encontra-se levemente dobrada, o que produz o surgimento de vincos no tecido de sua calça; sua pose é ainda mais evidenciada pela colocação de seu braço direito, que se volta ao seu quadril, onde sua mão permanece apoiada. A mão esquerda do imperador diferente da direita possui uma luva branca, na qual segura um chapéu com os mesmos elementos de sua vestimenta com a adição de plumagens. O ambiente, aparentemente, corresponde a um cômodo de residência, sendo este ornado com mobiliário e objetos artísticos como os quadros dispostos na parede, às estátuas sobre base de colunas e por elementos de erudição

³² Conservado em São Paulo, Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand.

intelectual, como os livros dispostos na mesinha no canto esquerdo da tela, onde também se encontra um globo terrestre.

Na tela de Pedro Américo, *Pedro II na abertura da Assembleia Geral*³³ (figura 23), conhecida como “Fala do Trono”³⁴, observamos o imperador de pé, na frente de seu trono, o qual identificamos um extrato no canto direito do quadro. O imperador é retratado em um semi-perfil em seu traje majestoso, com seu longo manto bordado e murça de penas de aves em seu pescoço e peito; em sua mão esquerda o imperador segura uma espada e na direita o cetro com a serpe imperial no topo. D. Pedro II, assim como seu pai foi coroado, e por isso, tem a coroa em sua cabeça, algo que Elaine Dias (2013, p. 48) aponta como o rompimento da tradição portuguesa de inexistência da coroação, desde D. Pedro I. E ainda, conforme a autora: “[...] Assim como a pose do soberano, tais símbolos tradicionais do poder, encontrados nos retratos europeus de reis e imperadores, contribuem para o fortalecimento de sua condição política.” (DIAS, 2013, p. 46). No canto direito esquerdo da tela, vemos uma aglomeração de nove figuras³⁵ importantes da política da época, que se volta em direção do imperador à espera de seu discurso. Acima destes, na tribuna, estão reunidas quatro figuras da corte, a princesa Isabel, que conversa com seu esposo conde d’Eu, ao lado da cadeira, na qual princesa Isabel se encontra sentada, temos retratada a imperatriz Teresa que direciona seu olhar ao imperador no primeiro plano do retrato; atrás de sua cadeira vemos de pé o marquês de Tamandaré, Joaquim Marques Lisboa. Para Elaine Dias (2013, p. 46): “[...] Os dois grupos, visivelmente separados pela hierarquia dos planos do retrato e da vida política, tentam mostrar, ao mesmo tempo, certa união das forças representativas junto à figura do imperador em um período historicamente conturbado. [...]”.

Nessa perspectiva de queda do império, mencionamos o *Retrato de D. Pedro II*³⁶ (figura 24), pintado por Almeida Júnior. Nele, observamos Pedro II visivelmente mais velho, com seus cabelos bem penteados e sua espessa barba branca. O imperador é retratado em meio-corpo e de frente, o mesmo traja uma farda de tonalidade escura com bordados e ombreiras douradas, sua mão esquerda é representada com luva e seu polegar se coloca entre o botão do colete branco; acima do colete percebemos a

³³ Conservada no Museu Imperial, Petrópolis, Rio de Janeiro.

³⁴ Título mencionado em: DIAS, 2013, p. 46.

³⁵ Elaine Dias identifica quem são estas figuras na página 46.

³⁶ Conservado no Museu Paulista da Universidade de São Paulo, São Paulo.

presença de uma faixa azul encoberta pela casaca de sua farda. O fundo escuro do retrato se mescla a tonalidade do tecido de sua farda, o que por contraste traz em evidência a fase de D. Pedro II. E ainda, conforme Elaine Dias (2013, p. 48) aponta em sua descrição da obra, o retrato parece ter se baseado em uma fotografia de D. Pedro II, conservada no Museu Mariano Procópio, e esta mesma fotografia possivelmente influenciou um retrato³⁷ muito semelhante ao produzido por Almeida Júnior, sendo este de autoria do pintor Vicente Pereira Mallio (1832-1892), conservado no mesmo local que o anterior.

É necessário lembrarmos que a figura do imperador não era a única a ser retratada, pois toda corte recebia atenção dos artistas, que também pintaram retratos das princesas, imperatrizes e demais personagens ilustres da corte. Tais produções seguiam todo um aparato a fim de enobrecer a figura deste indivíduo, ao evidenciar suas características nobres em seu retrato, levando também, em algumas ocasiões, sua imagem para ser divulgada nas instituições públicas, evidenciando sua posição e poder político.

No Brasil, fora desse âmbito de retratos dos integrantes da corte, as mulheres e crianças eram raramente encontradas em retratos no final do século XVIII e início do século XIX (CIPINIUK, 2003, p. 72), isto é, não se produziam obras que trouxessem outro retratado, fora aos homens ilustres, religiosos, burgueses e patriarcas em geral. E quando eram retratadas, percebemos que as mulheres, crianças e famílias apresentam-se na composição com indícios da relação que mantinham com algum personagem masculino. Tal consideração pode ser identificada pela sua presença ao lado do marido ou junto aos filhos, ou pela marcante presença do sobrenome deste indivíduo no título da obra ou por demais elementos iconográficos inseridos ao retrato que levem a essa conclusão.

Cipiniuk (2003, p. 24) nos esclarece que: “[...] O retrato foi, portanto, o meio pelo qual se fabricaram as imagens da individualidade brasileira, aquelas dos ambientes domésticos, aquelas de circulação restrita e as destinadas à divulgação pública.”. Em outras palavras, o retrato ocupa um espaço representativo na vida social brasileira, gênero ainda pouco estudado também no que se refere às figuras retratadas e aos pintores de retratos da época, visto que estes artistas, em sua maioria, não eram

³⁷ Não foi possível encontrar imagem de tal retrato.

unicamente pintores de retratos. Sabe-se que a encomenda de retratos nutria grande parte da fonte de renda dos artistas que atendiam aos pedidos da burguesia que ansiava em possuir um retrato seu ou de algum de seus familiares pendurado em uma das paredes da sala de estar de sua residência. Para o autor:

[...] A utilização de retratos em ambientes domésticos, em geral nos aposentos da entrada das residências, confirma o reaparecimento ou talvez a recorrência desta antiga tradição nas casas brasileiras, pois colocavam o visitante em contacto imediato com o dono da casa ou seus ancestrais, estabelecendo instantaneamente possibilidade de culto à personalidade do patrício protetor. [...] (CIPINIUK, 2003, p. 48).

A exibição dos retratos no contexto doméstico carrega o sentido íntimo de apreciação dos familiares, retratados ou não, e da possível observação de convidados que frequentam o ambiente. Nesse sentido, o retrato representa uma espécie de lembrança para a família, um cultivo à memória, de homenagem ou de reconhecimento para os convidados que acessam seu interior pela primeira vez.

Certamente, tais observações podem ser deslocadas para o nosso estudo do quadro *Cena de família de Adolfo Augusto Pinto*, de 1891, que apresenta os sete integrantes da família Pinto em seu lar. Após sua realização, o retrato deve ter ocupado lugar de destaque na residência do engenheiro Adolfo Pinto e, provavelmente, o mesmo pode ter ocorrido nas residências de seus herdeiros até a sua doação para a Pinacoteca do Estado de São Paulo no ano de 1981, seu atual local de conservação. Isto permite diariamente a observação de visitantes diversos, um contexto totalmente contrário ao original, que demanda para nós o exercício de entendermos a obra dentro de seu universo primário, aquele em que a família ocupava a centralidade, exposta em meio ao espaço onde esta e os convidados circulavam, seja a sala de estar ou sala de visitas da habitação.

Neste sentido, Castelnuevo (2006, p. 135) afirma: “[...] no museu as obras que mudaram de função perdem parte de seu valor, conservam apenas seu valor estético. [...]”.E ainda segundo o autor, este local que passa a abrigá-las: “[...] acaba por constituir para a obra um novo contexto.” (CASTELNUOVO, 2006, p. 135), como é o caso do quadro *Cena de família de Adolfo Augusto Pinto*, alocado na exposição de longa duração da Pinacoteca do Estado de São Paulo, em uma sala reservada ao “Realismo burguês”, que conforme consta em sua descrição aponta os “[...] valores importantes para certas classes sociais”, destacando que as obras ali expostas “[...]”

revelam a consolidação de um gosto tipicamente burguês no Brasil.”³⁸ A própria encomenda de um retrato para decorar sua residência ou ambiente de trabalho também era considerada uma questão social e burguesa.

As encomendas de retratos eram fonte certa para o sustento dos artistas, e em certo ponto, permitia a estes estabelecer uma “rede” de comitentes, uma espécie de freguesia, que encomendava retratos e recomendava seu trabalho para demais interessados por obras de artes, sendo estes retratos ou não, impulsionando, de certa forma, o colecionismo privado. No entanto, alguns pintores não se satisfaziam com as realizações de retratos ou até se ofendiam por necessitar fazê-los, como podemos observar neste extrato de um texto de Almeida Júnior publicado no *Correio Paulistano*:

Fazer arte pela arte é dom para os *dilettanti* ou para os artistas ricos; os artistas pobres precisam viver e para viver precisam de vender as suas telas; quem as compra? O público; de que gosta o público? De oleografias; pois demos-lhes oleografias!

Isto parece lógico, se não perante a religião da arte, pelo menos perante a inexorabilidade do estômago; principalmente, quando, como no caso do meu colega, a gente sente a fome pelo estômago dos filhos.

Eu, permitam-me trazer-me como exemplo, eu pinto retratos, que teria vexame de mostrar a um colega conhecedor do ofício; mas que entretanto, agradam a quem m’os paga – e não agradariam se não fossem um tanto oleografados – ao gosto do freguês.

O freguês! – Aí está quem carrega de tintas vivas as paletas do pintor brasileiro! Se lhe dermos um quadro como o obtivemos da natureza, em toda sinceridade, simples, de tons neutros, o freguês não quer, e ficaríamos nós de estômago vazio a ver navios e as nossas telas pelas paredes do ateliê, entregues a nossa exclusiva admiração e às teias de aranha. (ALMEIDA JÚNIOR Apud SILVA, 2013, p. 83).³⁹

Para discutirmos este aspecto, temos o auxílio de José Luis Díez, que ainda que se volte ao estudo do retrato no ambiente espanhol no século XIX, podemos assimilar suas contribuições ao contexto brasileiro mencionado anteriormente:

[...] *Hay que tener en cuenta que, cuando se intenta estudiar a los artistas y calibrar su personalidad en el ambiente de su tiempo en función de los géneros que trataron, se olvida con demasiada frecuencia que los gustos personales del pintor han de quedar muchas veces de lado, obligado por las necesidades a que el vivir día a día le obligan. Esto se hace especialmente*

³⁸ Extrato retirado do site da Pinacoteca do Estado de São Paulo, sobre a exposição de longa duração do acervo, intitulada: “Arte no Brasil: uma história na Pinacoteca São Paulo”. Disponível em: <<http://www.pinacoteca.org.br/pinacoteca-pt/default.aspx?c=exposicoes&idexp=1071&mn=537&friendly=Exposicao-Arte-no-Brasil-uma-historia-na-Pinacoteca-de-Sao-Paulo>>.

³⁹ Apud. SILVA, Domício Pacheco e, 2013. p. 83. Itálico do autor. Pode ser encontrado também em: ALMEIDA JÚNIOR. A Benedito Calixto. *Correio Paulistano*. 03 de agosto de 1890. 1º cad. 7º col., p.2 e 1º col., p. 3. In LOURENÇO, 2007, p. 298-299.

manifiesto en el siglo XIX, y artistas que fueron especialistas o particularmente aficionados a géneros de composición como la pintura de historia o las escenas costumbristas, muchas veces se vieron sometidos para su sustento diario a utilizar el retrato como vehículo de ingresos más o menos regulares debido a la gran demanda que surge de esta nueva burguesía. (DÍEZ, 2004, p. 312).

Nesse sentido, ainda que o pintor, em muitas ocasiões, se converta a este gênero pela necessidade de sustento, e para além da relação que se estabelece entre o pintor e o retratado, possuir um retrato seu ou dos integrantes de sua família, rapidamente se tornou um meio de afirmação social para o público, uma forma de fixar a condição social mantida no momento e perpetuá-la para a posterioridade, pois conforme Elaine Dias (2011, p. 17): “O retrato cumpre a função, entre outras, de reforçar um novo estatuto de poder e reafirmar a figura representada em sua condição política, ampliando seus valores morais condicionados às famílias e ao poder que vão servir de exemplo aos demais.”. De certa forma, existe uma função pedagógica ou doutrinária no uso do retrato.

Tal função possivelmente deva ter contribuído para a popularização do retrato, gênero amplamente divulgado no Brasil, através das obras de muitos pintores, como o próprio Almeida Júnior, que atendeu ao longo de sua carreira a demanda da elite do período por retratos individuais ou aqueles coletivos, como o da família do engenheiro Adolfo Augusto Pinto.

Apontamos, a seguir, algumas considerações sobre o gênero do retrato coletivo, o qual também tem suas especificidades e são fundamentais para a compreensão do nosso objeto de pesquisa.

1.3. Apontamentos sobre o retrato coletivo ou retrato de grupo

Como a própria nomenclatura define, o retrato coletivo ou de grupo é o tipo de retrato que apresenta um conjunto de indivíduos em sua construção. Para Shearer West (2004, p. 105), podemos compreender o retrato de grupo como aqueles que incluem duas ou mais pessoas que mantem uma relação entre si, normalmente baseada em laços sanguíneos, ligações profissionais ou pessoais. Estes se diferenciam dos retratos individuais, pois enquanto estes prezam pela semelhança ou status visual de uma pessoa, os retratos de grupos incluem algo a mais em sua construção, isto é, a interação

humana na composição que, de certa forma, busca capturar a relação mantida entre os indivíduos retratados.

Em relação aos retratos familiares Philippe Ariès, nos aponta que:

Nos séculos XVI e XVII, os retratos de grupos são numerosíssimos. Alguns são retratos de confrarias ou corporações. Mas a maioria representa uma família reunida. Estes últimos surgem no século XV, com os doadores que se fazem representar modestamente no nível inferior de alguma cena religiosa, como sinal de sua devoção. [...] (ARIÈS, 2014, p. 138).

Ariès menciona que no século XVI, o retrato de família se desvinculou do aspecto religioso e que estes não ocupavam mais os interiores das igrejas, pois foram inseridos nos interiores das casas. Para o autor (2004, p. 140), “[...] a família se contempla ela própria na casa de um de seus parentes. Sente-se a necessidade de fixar o estado dessa família, lembrando-se também às vezes os desaparecidos através de uma imagem ou uma inscrição na parede.”. Neste período, os artistas começam a retratar a família com a relação de afeto, que segundo Ariès,

[...] sob a influência particular dos holandeses, o retrato de família muitas vezes seria tratado como uma cena de gênero: o concerto após a refeição é um dos temas que os holandeses multiplicaram. Daí em diante, a família seria retratada num instantâneo, em um cena viva, em um certo momento de sua vida cotidiana: [...] (ARIES, 2014, pp. 140-141).

Essa mesma ideia foi já contemplada por Jacob Burckhardt, no que se refere ao contexto italiano:

O *retrato de grupo* em suas variantes, como retrato de família, de sociedade ou concertos musicais e assim por diante, torna-se um gênero muito praticado depois da introdução do tamanho natural; a nova valorização da luz e das cores confere, de fato, um significado inédito a essas obras. (BURCKHARDT, 2012, p. 144. Itálico do autor).⁴⁰

Nesse sentido, o interesse pela encomenda de retratos de família, onde seus integrantes eram representados, é igualmente confirmada por Peter Burke (2004, p. 95), estendendo esta relação a outros países: “*El interés por la representación de la familia se confirma en la existencia de muchas parejas de retratos de marido y mujer, no sólo na Italia sino también en los Países Bajos, Inglaterra, etc. [...]*”.

⁴⁰ Também mencionamos Peter Burke, o mesmo ressalta que na época do Renascimento a maioria dos retratos se mantinha privados nas casas, representando seus donos ou algum membro de sua família. Ver BURKE, Peter. “*La sociologia del retrato renacentista*”. In: “*El Retrato*”, 2004, p. 95

Em relação aos Países Baixos, Hans Vlieghe (2001, p. 117) nos informa que “[...] haviam criado uma demanda por vários tipos de retratos que, embora correspondessem à necessidade de auto-afirmação de uma classe social dominante, também podem ser considerados expressão de concepções morais a respeito do casamento e da família.”. Com efeito, o autor aborda a difusão na realização de retratos de casais para além do universo monárquico, que veio a originar um tipo de pintura refinada, e evidentemente mais caras, sendo estes retratos de grupo com paisagens em seu plano de fundo, onde apareciam casais acompanhados de seus filhos. Para Vlieghe (2001, p. 117), “[...] Os membros da alta classe média tomaram emprestado das tradições régias aristocráticas o conceito do retrato em grupo no qual se faziam retratar no contexto de sua família mais ampla. [...]”, o que proporcionou que, em meados do século XVII, esse tipo de retratística de grupo burguesa ganhasse importância.

Nesse sentido, percebemos a existência de um gosto pelos retratos de grupo em regiões importantes, no que se refere à arte europeia, como as que veremos, mais atentamente a seguir. Os retratos holandeses são importantes para o estudo da tipologia dos retratos coletivos. Para John M. Nash (2004, p. 175), na Holanda no decorrer do século XVII, originou-se três tipos de retrato de grupo profissional, sendo estes: “[...] *cuadros grandes con figuras de tamaño natural, destinados a salas de reuniones* [...]”. Para o autor, tais tipos eram: “[...] *três categorías del retrato de grupo: la guardia cívica, la junta de administradores y las llamadas lecciones de anatomia –retratos de miembros de los gremios de cirujanos-* [...]” (NASH, 2004, p. 175).

O exemplo de John M. Nash ganha forma ao mencionar a pintura de Rembrandt van Rijn. Segundo o autor, o artista criou uma obra única e, sobretudo, empregou uma transformação no gênero. Neste aspecto, também menciona as obras de Frans Hals, que conforme aponta Seymour Slive:

No exame das obras de Hals e Rembrandt, mencionamos praticamente todos os tipos de retrato que os holandeses encomendavam para atender a um desejo (aparentemente insaciável) de celebrar suas respectivas existências, posições e realizações e, também, de manter viva a lembrança dos mortos. As encomendas mais cobiçadas eram grandes retratos de grupo. Neles, representavam-se oficiais de milícia e seus subordinados; regentes (diretores) de entidades; e cirurgiões e pessoas presentes a suas lições de anatomia. Esses retratos coletivos, gênero que desde o final do século XV era especialmente popular nos Países Baixos, destinavam-se a ser pendurados nas salas públicas ou semi-públicas das instituições a quem estavam filiados os clientes dos artistas. (SLIVE, 1998, p. 247).

Este era o caso de retratos coletivos como, por exemplo, *The Sampling Officials of the Amsterdam Drapers' Guild, known as 'The Syndics'* *The syndics: the sampling officials (wardens) of the Amsterdam drapers*⁴¹ (figura 25), de Rembrandt e *Banquet of the Officers of the St George Civic Guard*⁴² (figura 26), de Frans Hals. Nestes retratos de grupos mencionados, observamos a representação dos integrantes de guildas e também de guardas cívicas. A maneira individualizada como cada um é retratado aponta que, provavelmente, fosse possível reconhecer cada um destes homens, de acordo com o local e período que estes atuaram, além de sua atuação propriamente dita.

Conforme aponta Shearer West (2004, p. 110), nos Países Baixos, no século XVII e na Grã-Bretanha no século XVIII, várias famílias eram frequentemente retratadas com seus integrantes interagindo uns com os outros de uma maneira informal. O ato de beber chá ou tocar música eram frequentemente utilizados como meios de representação visual para unir um grupo de pessoas que muitas vezes se diferenciavam entre si, sendo possível, neste método, representá-los em harmonia uns com os outros.

Em outro contexto, relacionado ao território espanhol, a corte possuía um interesse de representação na retratística muito relacionado ao de outras cortes europeias:

[...] un interés especial en mandar pintar retratos oficiales de toda la familia real reunida, para hacer llegar a través de ellos la imagen no sólo del monarca sino de toda una continuidad dinástica, demostrando a propios y extraños que la corona estaba solidamente asegurada en la familia a través de su prole. La imagen del <<cuadro de corte>> se impone precisamente para transmitir este concepto y lo que sucede en Madrid no es sino reflejo de lo que se hace en otras cortes europeas. (URREA, 2004, p. 293).

No Brasil, diferentemente da Europa, a prática do retrato coletivo não acontecia até a chegada da corte portuguesa, pois no período colonial não existiam encomendas de retrato de família ou de grupo, conforme aponta Hannah Levy:

*[...] a falta de retratos de família explica-se perfeitamente pela própria estrutura social e econômica, o *modus vivendi* das famílias do Brasil colonial. [...] No fundo, somente as famílias das 'casas-grandes' e dos engenhos formavam o elemento social com possibilidade de mandar fazer retratos. O uso ou a moda de retratar pessoas da família era, porém, forçosamente inexistente nesse período em que o laço familiar se determinava muito mais pela natureza peculiar do trabalho do que por elementos de sangue, tradição, escultura, cultura ou sentimento.* (LEVY, 1978, p. 148. Itálico da autora).

⁴¹ Conservado em Rijksmuseum, Amsterdam, Holanda.

⁴² Conservado em Frans Halsmuseum, Haarlem.

Com a corte instalada no Brasil, percebemos que a imagem dos integrantes da família real tem a necessidade de ser explorada, ou melhor, divulgada por todas as possessões do império. E como já mencionamos, anteriormente, a modalidade da retratística de estado auxiliou esse processo ao evidenciar a figura de D. João VI, D. Pedro I, D. Pedro II, imperatrizes, princesas e príncipes em muitos retratos. Paralelamente aos retratos individuais dos integrantes da corte, havia também pinturas históricas que, por sua vez, apresentavam grupo de retratados, podendo ser estas entendidas como forma de retratos coletivos, ainda que não fossem encomendados como tal. Este é o caso do *Estudo para o Desembarque da Imperatriz D. Leopoldina no Brasil*⁴³ (figura 27), produzido por Debret em 1818. Conforme aponta Elaine Dias em sua breve análise da obra⁴⁴, a aquarela traz o desembarque da arquiduquesa austríaca Carolina Josefa Leopoldina de Habsburgo-Lorena. O momento escolhido marca a união da Casa de Bragança e a de Habsburgo, em virtude do casamento de D. Pedro e Leopoldina. Neste episódio, o casal se encontra pela primeira vez e caminham em direção à carruagem, observados por D. João VI, próximo à carruagem, por D. Carlota e por demais personagens pertencentes à corte. Interessamos evidenciar tais detalhes, no tocante da representação cuidadosa e, de certa forma, individualizada dos integrantes importantes para a política do império, que certamente ganham destaque nesta tela de tema histórico. Por outro lado, com a presença cada vez maior de artistas estrangeiros no Brasil na primeira metade do século XIX, há efetivamente a ampliação desta prática, como percebemos, por exemplos, em alguns retratos feitos por Julien Pallière, em sua passagem pelo Brasil. Mencionamos o retrato de D. Leonarda Velho da Costa⁴⁵ (figura 28), datado de 1821. No quadro, observamos uma mulher, bem vestida, sentada com uma criança em seu colo, o qual tem seus braços abertos direcionados para outra criança, que se encontra em pé, próxima a poltrona que acolhe o repouso da mulher. O ambiente retratado é decorado pelos detalhes do tapete sobre o chão e também pelo resquício de um berço no canto direito da tela, próximo da criança, que provavelmente deva ocupar seu leito. No fundo da tela, em direção ao canto esquerdo do quadro, avistamos uma paisagem com construções que se sobressaem, a vista é encoberta, parcialmente, pela cortina vermelha atrás da senhora, sendo este recurso uma espécie de

⁴³ Conservada no Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro.

⁴⁴ Museu de Arte para a Pesquisa e Educação, disponível em: <<http://www.mare.art.br/detalhe.asp?idobra=3089>>.

⁴⁵ Conservado em coleção particular, Nova York.

moldura, que separa o ambiente interno, onde as pessoas estão reunidas, do ambiente externo, em que a paisagem se estende. Segundo Ana Pessoa, Julio Bandeira e Pedro Corrêa do Lago:

[...] esta tela mostra uma matrona da burguesia mais abastada, com seus traços e figura bastante idealizados, em um ambiente de luxo de tal que só é comparável aos retratos reais do período. Concebido com grandes dimensões, este quadro pretende refletir – no que é bem-sucedido – a importância social da personagem, D. Leonarda Velho da Costa, dama do Paço e filha de D. Leonarda Velho da Silva, rica proprietária de engenhos. (BANDEIRA; LAGO; PESSOA, 2011, p. 94).

Os autores também mencionam o quadro de *D. Pedro I e D. Leopoldina visitando a Casa dos Expostos*⁴⁶ (figura 29), assinado por Simplício Rodrigues de Sá e datado ao ano de 1826. Neste óleo, aparece D. Pedro I de uma maneira clássica, ao lado de D. Leopoldina, próximo ao monarca e ajoelhada no chão observamos uma escrava com um bebê nos braços; do outro lado, próxima a D. Leopoldina, vemos algumas crianças com cestos de flores em suas mãos, algo semelhante ao retrato anterior de D. Leonarda Velho da Costa. O grupo de figuras ao fundo permanece intrigante, sendo possivelmente, pessoas reconhecíveis no período. O período da Independência foi especial para a produção de retratos, uma vez que havia a necessidade de substituir a figura do antigo monarca nas províncias brasileiras e também na capital, levando alguns artistas a se destacarem nesta produção, entre eles o próprio Pallière, Simplício de Sá e Debret, como já mencionamos acima.

Futuramente, os retratos coletivos, em alguns casos, também representariam a família imperial em um contexto familiar e até mesmo doméstico, como ocorre na tela *O imperador D. Pedro II, sua esposa Teresa Cristina e suas filhas, princesas Isabel e Leopoldina*⁴⁷ (figura 30), de François-René Moreaux, datado de 1857. No quadro, vemos D. Pedro II de pé, com trajes de gala e não os imperiais; ao seu lado D. Teresa Cristina se encontra sentada em uma cadeira, da qual o imperador encosta seu braço esquerdo, a imperatriz traja um longo vestido vermelho com detalhe frontal em formato de um triângulo; do outro lado, próximas a D. Pedro estão suas duas filhas, a princesa Isabel de vestido azul e a princesa Leopoldina de branco. O ambiente representado é elegante, com a presença de uma cortina verde na parede atrás de D. Pedro e por demais elementos como a escultura, o quadro no canto superior esquerdo da tela e o vaso com

⁴⁶ Conservado na Casa dos Expostos (Fundação Romão Duarte), Rio de Janeiro.

⁴⁷ Conservado no Museu Imperial, Petrópolis, Rio de Janeiro.

plantas sobre uma pilastra no canto direito da tela; atrás deste vaso, observamos um extrato de uma paisagem com árvores e céu azulado.

Percebemos que a presença da imagem da família imperial persiste na produção artística brasileira, mesmo após seu termino, como os quadros datados ao começo do século XX. Este é o caso do quadro realizado por Domenico Failutti, denominado *Retrato de Dona Leopoldina de Habsburgo e seus filhos*⁴⁸ (figura 31), datado de 1921. No retrato de família feito por Failutti vemos D. Leopoldina no papel de mãe, sem nenhuma relação com a política, tendo somente a companhia dos seus cinco filhos no ambiente doméstico. Notamos também a presença de animais amparados pelas crianças, sendo eles um cachorro e um pombo, possíveis elementos simbólicos de fidelidade. Para Ana Paula Cavalcanti Simioni (2008, p. 295): “[...] Failutti registrara-a como a típica princesa elegante, sem qualquer relevância pública, cujo papel restringia-se aos domínios domésticos e à fecundidade. [...]”.

Embora tenham existido retratos coletivos anteriores e posteriores ao nosso objeto de estudo, no entanto, este é um tema pouco explorado pela historiografia brasileira em termos isolados, sendo geralmente comentados em análises de artistas que produziram para além deste gênero. Existem exemplares desta tipologia na produção de muitos artistas atuantes no Brasil, como é o caso do pintor alemão Kall Ernst Papf, em *Crianças*⁴⁹ (figura 32), de 1886. Neste retrato, quatro crianças são representadas em meio corpo, três delas voltam seu olhar para o observador e somente uma delas é retratada de perfil, sendo esta a criança localizada próxima ao canto esquerdo da tela. Ao traçarmos uma linha envolta do posicionamento das crianças, formamos um triângulo, tendo como base a própria estrutura, onde uma das crianças se apoia, uma espécie de muro encoberto pela grande guirlanda de flores e folhas que moldura o retrato destas crianças.

Existem, ainda, demais artistas que em sua produção se dedicaram a realização de retratos coletivos, onde por vezes a família é o tema principal ou ainda privilegiam a reunião de amigos como é o caso do retrato de grupo *Alguns colegas: a sala de professores*⁵⁰ (figura 33), de Arthur Timóteo da Costa, que traz os professores da Escola Nacional de Belas Artes em um aglomerado de bustos, dos quais podemos identificar a

⁴⁸ Conservado no Museu Paulista da Universidade de São Paulo, São Paulo.

⁴⁹ Conservado na Pinacoteca do Estado de São Paulo, São Paulo.

⁵⁰ Conservado no Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro.

pintora Georgina de Albuquerque no centro da tela, ao seu lado direito, seu marido o também pintor Lucílio de Albuquerque,⁵¹ e ainda, próximo a eles no canto direito do retrato podemos identificar o pintor João Timótheo da Costa, irmão de Arthur Timótheo e este também aparece na tela, atrás de seu irmão, em uma espécie de autorretrato. Este retrato de grupo certamente nos oferece maiores possibilidades para aprofundarmos as discussões acerca da retratística coletiva e demais desmembramentos da temática, que por hora não trabalharemos, mas que por certo podem ser analisados em uma nova oportunidade.

A questão da fotografia também é outro ponto importante a ser considerado em relação ao gênero do retrato. Essa nova modalidade de captura de imagem chega rapidamente ao Brasil. Conforme Bia e Pedro Corrêa do Lago (2005, p. 8), após poucos meses da divulgação do invento de Daguerre na França, a família imperial brasileira já possuía seus daguerreótipos, que segundo os autores, possivelmente, sejam os primeiros produzidos no Brasil (LAGO; LAGO, 2005, p. VIII). Com efeito, eram poucas as famílias, que nos anos de 1840 a 1850, possuíam seus retratos daguerreotipados e, menor ainda, eram as que conservavam estas imagens. No entanto, conforme nos apontam os autores, a família imperial sempre as conservou, o que permitiu que estes retratos ultrapassassem gerações e chegassem aos dias atuais em boa qualidade (LAGO; LAGO, 2005, p. X). Notavelmente, ao olharmos essa coleção, identificamos muitos retratos do imperador D. Pedro II⁵² e de toda a família imperial, e ainda de acordo com os autores:

As primeiras imagens sobre papel que sobreviveram são também, muitas vezes, retratos da família imperial. O próprio imperador dedicava-se à fotografia em papel nos anos 1850, [...] Durante seu longo reinado de quase 60 anos, Pedro II concedeu a vários retratistas o título de Fotógrafo da Casa Imperial, mas fez relativamente poucas encomendas oficiais de reportagens fotográficas e grandes obras. [...] (LAGO; LAGO, 2005, p. XIV).

Nesta perspectiva, mencionamos duas imagens do retratista Joaquim Insley Pacheco, que segundo os autores: “[...] Iniciou na capital talvez a mais brilhante carreira de retratista de sua época. É sobretudo graças aos retratos da família imperial, tirados e

⁵¹ A professora Ana Paula Cavalcanti Simioni identifica estes dois personagens em DIAS; SIMIONI, 2015, p. 104.

⁵² Segundo os autores: “[...] o imperador acumulou uma das maiores coleções de fotografia de sua época - , mais de 20 mil imagens doadas por ele à Biblioteca Nacional após sua partida para o exílio. Este conjunto de grande importância foi oficialmente reconhecido pela UNESCO, em 2003, como “Bem cultural da Humanidade”.” Citação disponível em: LAGO e LAGO, 2005, p. XVII.

divulgados em muitos exemplares, que Pacheco e seus colegas trataram de mostrar o melhor de sua arte. [...]” (LAGO; LAGO, 2005, p. XV). A primeira imagem, *O Imperador Dom Pedro II*⁵³ (figura 34), traz um retrato individual do imperador com sua protuberante barba branca em um cenário, que busca empregar um contexto tropical, com plantas e folhagens, em uma composição muito devedora à pintura. Já na segunda imagem, um retrato coletivo, *A família Imperial*⁵⁴ (figura 35), observamos D. Pedro II mais jovem, ao lado da Imperatriz Dona Tereza Cristina e de suas filhas, as princesas Leopoldina (à esquerda) e Isabel (à direita).

Vale mencionarmos também outro ponto apontado pelos autores, que evidencia certa popularização da imagem fotográfica nos anos de 1860, pois para eles:

É, sobretudo no retrato que a maior parte dos fotógrafos em atividade no Brasil se destacou ao longo dos quatro últimos decênios do século XIX. Nos anos 1860 – quando surgiu a moda de fotos no formato *carte-de-visite* –, pequenos retratos a baixo custo puseram-se ao alcance de muitas pessoas que nunca haviam podido dar-se ao luxo de encomendar a um pintor que desenhasse seus rostos. A popularidade das *carte-de-visite* foi tamanha que estas foram produzidas em milhões de exemplares, e as famílias trocavam entre si as imagens de seus membros e de amigos e parentes, reunidas em álbuns que se tornavam bens preciosos, exibidos de bom grado às visitas. [...] (LAGO; LAGO, 2005, p. XIV. Itálico do autor).

Os retratos fotografados não substituíram a produção pictórica, sobretudo, porque a fotografia era em preto e branco e, portanto, não trazia as cores para a imagem capturada. Nesse sentido, existia a demanda pela realização de retratos individuais e coletivos coloridos. Cabe mencionar ainda que a fotografia também era utilizada por alguns pintores como possível instrumento de apoio para a realização de seus retratos. Todavia, o que era visto como um instrumento de auxílio para capturar a fisionomia do retratado em detrimento das longas horas de pose que este enfrentava, também foi vista de forma crítica, como o próprio pintor Almeida Júnior apontou em um extrato do periódico *Imprensa Ytuana*, de 1884:

Verdade é que quem envia a sua photographia para se retratar poupa longas horas de <<pose>>; mas ganha muito pouco, porque, alem de estragar um artista, se fica com um retrato, perde a ocasião de possuir uma obra d’ arte. Terá na vèra effigie o valor do seu dinheiro e uma prova de seu máu gosto. (Jornal Imprensa Ytuana de 27 de abril de 1884, ano 9º, nº471. p. 1. col. 3).

⁵³ Acervo da Biblioteca Nacional, Rio de Janeiro.

⁵⁴ Acervo da Biblioteca Nacional, Rio de Janeiro.

O artista, no entanto, foi partidário desta modalidade de captura de imagem, pois em seu espólio⁵⁵ consta em seu ateliê a presença de uma máquina fotográfica e de fotografias diversas, que possivelmente eram utilizadas para a construção de algumas telas, assim como o uso do manequim que, por vezes, era um elemento utilizado na falta de modelo-vivo.

A respeito destes aspectos relacionados à produção do pintor Almeida Júnior, veremos, a seguir, algumas passagens de sua trajetória, a fim de conhecermos melhor o artista e entendermos como ocorreu sua formação acadêmica, suas possíveis influências, os contatos mantidos com a elite do período e os reflexos destas relações na produção de *Cena de família de Adolfo Augusto Pinto*.

⁵⁵ DIÁRIO Popular. São Paulo, 03 mar. 1900, 1º cad., p.3. In: Almeida Júnior em notícia – Matérias publicadas entre 1872 e 1900, p. 312. Disponível em: LOURENÇO, 2007, p. 312.

2. BREVES RELATOS BIOGRÁFICOS DE ALMEIDA JÚNIOR

Para entendermos a produção do retrato da família de Adolfo Augusto Pinto, é necessário retomarmos alguns aspectos da trajetória do pintor Almeida Júnior, sobretudo em relação aos seus estudos acadêmicos e sua produção artística. Nesse sentido, produziremos uma breve biografia comentada, baseada nos escritos de críticos, pesquisadores e demais estudiosos da obra do pintor ituano.

José Ferraz de Almeida Júnior nasceu no dia 8 de maio de 1850 na cidade de Itu, São Paulo, em uma pequena residência no Largo do Carmo (SILVA, 2013, p. 20). Filho de José Ferraz de Almeida e Anna Cândida de Amaral Souza⁵⁶, seu pai era conhecido pelo apelido de Jugica⁵⁷ do Tanque⁵⁸, devido ao nome de uma propriedade rural que lhe pertencia, a Fazenda do Tanque. Esta observação nos interessa, pois o jovem menino Almeida Júnior herdou o apelido de seu pai no diminutivo, sendo reconhecido como Jugiquinha pelos mais “chegados”⁵⁹.

Sua infância pacata em meio a uma cidade do interior paulista ocorreu conforme a tradição religiosa católica, sendo batizado, logo quando bebê, na Paróquia Nossa Senhora da Candelária⁶⁰, também em Itu. Quando criança participava das atividades cotidianas da igreja, tocando piano, cantando no coro e atuando como sineiro⁶¹, mas logo começou a despertar sua aptidão para as artes, como apontam Tristão Mariano da Costa⁶² e Gastão Pereira da Silva⁶³.

⁵⁶ DIAS, Elaine. “Almeida Júnior”. Coleção Folha – Grandes pintores brasileiros. São Paulo: Folha de São Paulo: Instituto Itaú Cultural, 2013, p. 14

⁵⁷ O autor Domício Pacheco e Silva se refere ao apelido “Jugica” utilizando-se da letra “j”, “Jujica”, porém nós demais trabalhos onde a acunha é mencionada encontramos a escrita com “g”, como na dissertação de mestrado de Daniela Carolina Perutti “Gestos feitos de tinta: as representações corporais na pintura de Almeida Júnior” de 2007, p. 44. Por isso, optamos pela utilização da letra “j” ao nos referirmos ao apelido.

⁵⁸ Após a perda das terras, o apelido mudou para Jugica do Porrete, todavia, não sabemos o porquê desta nova denominação “porrete”.

⁵⁹ O próprio engenheiro Adolfo Augusto Pinto se refere ao pintor como “Jugica”, no seguinte extrato: “Conterrâneo e amigo, quase desde a infância, do grande pintor nacional que foi José de Almeida Júnior – o Jugica, como o tratávamos em Itu -, [...]”. Disponível em: PINTO, 1970, p. 127.

⁶⁰ MAU, Maia e NASCIMENTO, Ana Paula. “Cronologia em primeira mão”. In: LOURENÇO, 2007, p. 3.

⁶¹ SILVA, Domício Pacheco e. 2013. p. 33 e PERUTTI, 2007, p. 49.

⁶² PERUTTI, 2007, p. 49. Faz referência à: COSTA, Tristão Mariano da. “Um artista ituano”. In: *Almanach Litterário de São Paulo*, 1877.

⁶³ SILVA, Gastão Pereira da. *Almeida Júnior: Sua vida, Sua Obra*. Rio de Janeiro: Editora do Brasil, 1946.

Evidentemente, seu talento foi incentivado, e com auxílio do padre Miguel Correa Pacheco, o jovem Almeida Júnior viaja para a capital do Império a fim de ampliar seus dotes artísticos e obter formação acadêmica na pintura. Ingressa, então, em 1869 na Academia Imperial de Belas Artes (AIBA), no Rio de Janeiro.⁶⁴

Seus estudos na Academia passam pela ordem tradicional de disciplinas que os alunos no período cursavam, com ênfase inicial ao aprimoramento do desenho, por meio da observação do modelo-vivo e da estatuária, e, conseqüentemente, as aulas de pintura, como as de pintura histórica. Seus professores na AIBA eram consagrados mestres da pintura acadêmica do período, como Jules Le Chevrel (1810-1872), pintor francês responsável pela cadeira de desenho e o Victor Meirelles (1832-1903), professor de pintura histórica, sendo este último o criador de quadros famosos que habitam o imaginário visual histórico do país (DIAS, 2013, p. 20).

Na Academia, Almeida Júnior era tido como um aluno tímido, mas aplicado em seu ofício. Sua dedicação a prática dos ensinamentos de seus mestres, rendeu-lhe algumas premiações nos concursos promovidos pela AIBA, nas denominadas Exposições Gerais da Academia Imperial de Belas Artes do Rio de Janeiro, tais como: medalha de prata e pequena medalha de ouro em desenho figurado no ano de 1871; em 1872, medalha de ouro no mesmo segmento; em 1873, medalha de prata em pintura histórica, primeira medalha de prata em modelo-vivo e menção honrosa em pintura e em 1874, obtém o maior prêmio oferecido pela Academia, medalha de ouro (PERUTTI, 2007, pp. 50-51).

Além do contato mantido com os professores, Almeida Júnior pôde se aproximar e conquistar a amizade de alguns colegas, que também cursavam a Academia neste mesmo período, e que viriam a ser importantes artistas e pintores de sua época, tais como: Rodolfo Amoedo (1857-1941), Belmiro Barbosa de Almeida (1858-1935), Henrique Bernardelli (1858-1936), Pedro Pinto Peres (1841-1923) e Décio Villares (1851-1931).⁶⁵

Em sua estadia na AIBA, Almeida Júnior dedicou-se ao estudo da pintura acadêmica, e como parte do estudo realizou algumas cópias de consagrados mestres

⁶⁴ DIAS, Elaine, 2013, p. 20.

⁶⁵ SILVA, Domício Pacheco e. 2013. p. 43.

europeus. Nesse sentido, realizou a pintura *Tarquínio e Lucrecia*⁶⁶ (figura 36), cópia de uma cópia realizada por Victor Meirelles⁶⁷ (figura 37) do quadro de Guido Cagnacci⁶⁸ (figura 38), produzida no período em que este último estudava na Europa.

Seus estudos na Academia prosseguem até o ano de 1874, quando conclui o curso regular. Almeida Júnior, porém, não concorre ao “Prêmio de Viagem”, que permitiria ao vencedor aprimorar seus estudos na Europa, com o custeio do transporte, estadia e estudos, o que causou estranhamento na época, pois ele havia conquistado o direito de participação pelo prêmio máximo da Academia ao quadro *Belizário Esmolando*, neste mesmo ano. Os estudiosos abordam algumas possibilidades para esta ocasião, como a do artista não concorrer ao prêmio por timidez⁶⁹ ou que este não tenha participado devido a dificuldades financeiras em se manter no Rio de Janeiro até o termino do concurso⁷⁰. Estas hipóteses, no entanto, parecem ainda bastante obscuras para a compreensão de sua não participação ao Prêmio de Viagem daquele ano.

Com a conclusão do curso na AIBA, Almeida Júnior retorna a Itu em 1875, sendo recebido com festividade. Trata de instalar seu ateliê no sobrado do capitão Bento Dias de Almeida e na imprensa divulga seu serviço como professor de desenho e pintor.⁷¹ Isto resulta em suas primeiras encomendas, a maioria retratos de políticos e da elite cafeeira da época.⁷² Também expõe seis telas na livraria Garraux, dentre elas o já mencionado *Belizário esmolando*⁷³.

Mas o destino o levaria para longe de sua cidadezinha, pois no ano seguinte viajaria para a Europa, por intermédio do auxílio pessoal de D. Pedro II (1825-1891), que lhe oferta uma bolsa para ampliar seus estudos na Europa, chamada na época de “Imperial Bolsinho”. Como aponta Fernanda Pitta (2013, p. 213) em sua tese de doutorado, muito se especulam acerca da ocasião e de como ocorreu o apoio de D.

⁶⁶ Conservada na Pinacoteca do Estado de São Paulo, São Paulo.

⁶⁷ Conservada no Museu D. João VI, Rio de Janeiro.

⁶⁸ Conservada na *Accademia di S. Luca*, Roma, Itália.

⁶⁹ Para saber mais a esse respeito, ver Alfredo Galvão, 1956, p. 218.

⁷⁰ Este caso é mencionado por SILVA, Domício Pacheco e. 2013. p. 48-49. E também sucede-se do relato de Alfredo Galvão, 1956, p. 215-224. No trecho é abordada a explicação que o pintor Rodolpho Amoêdo fornece a respeito de Almeida Júnior não ter concorrido ao “Prêmio de Viagem”.

⁷¹ Ver o ano de 1875 em: “Cronologia em primeira mão”, 2007, p. 3.

⁷² LOURENÇO, 2007.

⁷³ QUADROS a óleo. *A Província de São Paulo*. São Paulo. Disponível em: “Cronologia em primeira mão”, 2007, p. 3.

Pedro II a Almeida Júnior, e que possivelmente o contato mantido com figuras importantes da época tenham o auxiliado neste processo.

De certo, o imperador deveria ter ciência do talento do jovem pintor ituano e de seu desempenho na Academia Imperial de Belas Artes. E, possivelmente, isto deva ter influenciado a sua decisão de ofertar a bolsa de estudos ao pintor⁷⁴ e a pensão de 300 francos mensais, o equivalente a 120 mil réis⁷⁵, que subsidiaram a ida de Almeida Júnior à Europa, no dia 4 de novembro de 1876⁷⁶, com destino à Paris, abordo do vapor francês Panamá⁷⁷.

Conforme aponta Oséas Singh Jr., Almeida Júnior em 1877 se matricula no ateliê particular do Alexandre Cabanel (1823-1889) e ingressa na *École Nationale Supérieure des Beaux-Arts*, em março de 1878, como aluno do professor Cabanel⁷⁸. Durante seus estudos acadêmicos e como parte de seus deveres estudantis, Almeida Júnior participa dos salões promovidos pela *École*, expondo pela primeira vez, em 1879, no *Salon Officiel des Artistes Français*, o *Retrato de José Magalhães*⁷⁹. No ano seguinte, participa com as telas: *Derrubador Brasileiro* e *Remorso de Judas*⁸⁰ (figura 39 e figura 40). Em 1881, apresenta *A Fuga da Sacra Família para o Egito*⁸¹ (figura 41), e neste mesmo ano realiza uma rápida viagem para a Itália onde, possivelmente, tenha encontrado os irmãos Bernardelli⁸². No ano de 1882, expõe *Descanso do Modelo*⁸³ (figura 42), encerrando seus estudos na *École* e retornando para o Brasil.

⁷⁴ PERUTTI, 2007, p. 54.

⁷⁵ SINGH JR., Oséas. A Partida da Monção: tema histórico em Almeida Júnior. Campinas: Universidade de Campinas, Dissertação de Mestrado 2004, p. 169.

⁷⁶ Referência obtida no jornal: Imprensa Ytuana, Itu, 5 nov. 1876. 1º col., p. 3.

⁷⁷ SINGH JR., 2004, p. 169.

⁷⁸ SINGH JR., 2004, pp. 169-170.

⁷⁹ Referenciado no *Catalogue illustre du Salon (Société des artistes français)* de 1879, p. 2, como: “**33 ALMEIDA (J.). *Portrait de M. J. M.***”. Consulta realizada através da página eletrônica da Gallica – *Bibliothèque nationale de France*, no seguinte direcionamento: <<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/cb32738027f/date>>.

⁸⁰ As duas telas são mencionadas na lista de obras expostas no *Catalogue illustre du Salon* de 1880, p. 2. Como relataremos a seguir: “**42 ALMEIDA (J.). *Défricheur brésilien.***” e “**43 ____ *Le remords de Judas.***”. O catálogo pode ser encontrado no mesmo direcionamento citado anteriormente. Ambas as telas fazem parte do acervo do Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro.

⁸¹ Atualmente a obra faz parte do acervo do Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro.

⁸² DIAS, Elaine, 2013, p. 23.

⁸³ No *Catalogue illustre du Salon* de 1882, p. 17. A tela é mencionada da seguinte forma: “**24 ALMEIDA (J.). *Pendant le repos.***”. A localização do catálogo é a mesma que a referenciada na nota de rodapé 131. Esta obra também faz parte do acervo do Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro.

A estadia e estudos realizados pelo pintor em Paris eram acompanhados em terras brasileiras, através das notícias divulgadas na imprensa do período, como a que destacaremos a seguir, publicado no *O Estado de S. Paulo*, em 01 de julho de 1881, que faz menção ao Salon de 1881 e a presença do jovem pintor paulistano, através de um comentário de Guilherme de Azevedo:

Um paulista no mundo das artes

É sabido que o moço ituano sr. J. de Almeida, que estuda desenho em Paris, obteve que um quadro seu fosse admittido no *Salão* parisiense.

É a razão d'esse quadro que o folhetinista Guilherme de Azevedo escreve as seguintes linhas:

<< Devo consagrar algumas linhas a um pintor brasileiro que vejo no *Salão* e que me apparece designado no catalogo pela seguinte forma: - Almeida (José) nascido em Itú: Brazil. Discipulo de Cabanel.

O sr. Almeida apresenta uma *Fugida para o Egypto*.

O assumpto não é novo e o sr. Almeida tratou de muito segundo a tradição catholica e academica. Adivinha-se logo um discipulo de Cabanel; mas n'este quadro ha qualidades manifestas que revelam um artista promettedor.

Evidentemente a paisagem não é ordem tal como deveria ser, ha pouco character local no todo da composição, mas ha n'ella, não obstante, suavidade de tintas, correção de desenho, destreza do modo de executar. Adivinha-se n'este quadro um estudioso e um artista de talento.

Eu não sei quem elle é, e a minha opinião é tão desassombrada como si conhecesse; por isso o instigo a proseguir. Mais desprezo pelas tradições da escola, mais audacia na maneira de fazer, e o Brazil contará no sr. Almeida um notabilíssimo artista contemporâneo.>> (AZEVEDO, Guilherme de. "Um paulista no mundo das artes". *O Estado de S. Paulo*. São Paulo. 01 de jul. 1881. 1ª col. p. 3. Grifo no original).⁸⁴

De volta ao país em 1882, o pintor expõe seus trabalhos realizados em terras parisienses em uma das salas da AIBA, no Rio de Janeiro⁸⁵. Nesta ocasião, consegue vender algumas das telas para o governo.⁸⁶ A crítica do período tece elogios à exposição, como os expressados nas palavras de Félix Ferreira:

Aqueles que visitaram a exposição dos trabalhos do Sr. Almeida Júnior devem dar parabéns à sua fortuna e lamentar os que lá não foram; pois privaram-se de um desses espetáculos que muito encantam os olhos e delicias o espírito. Tudo ali é muito para ver-se e admirar-se, desde uma cabeça de mulher posta de perfil, que se vê à esquerda da entrada, até à Fuga para o Egito, a tela que ali mais avulta, tanto pelas dimensões como pela concepção; até mesmo nas produções de somenos valia, o observador lá encontra um traço tênue e fugitivo, mas fulgente e belo, que denuncia mão adestrada que o produziu e a alma inspirada que o ditou. (FERREIRA, Félix.

⁸⁴ Foi conservada a grafia original.

⁸⁵ A respeito das pinturas expostas ver: "Pintor brasileiro", *Correio Paulistano*, São Paulo, 29 de outubro de 1882, p. 2. In: LOURENÇO, 2007, p. 293.

⁸⁶ Ver SINGH JR., 2004, pp. 171-172.

Conforme Tadeu Chiarelli,⁸⁸ nesta ocasião, a crítica de Félix Ferreira carregava um sentido saudoso ligado ao retorno do pintor à sua terra natal e, ao mesmo tempo, convidava Almeida Júnior a participar, ou melhor, lutar “[...] pela democratização do ensino e da arte no país, [...]” (CHIARELLI, 2012, p. 23). Para Chiarelli o questionamento acerca da “Escola Brasileira” é algo fundamental no debate artístico carioca da época. A insatisfação de Félix Ferreira com a situação vigente possuía contextos mais amplos, que nas palavras do autor são: “[...] ligadas a um posicionamento democrático e republicano, distante das bases do governo brasileiro da época.” (CHIARELLI, 2012, p. 23).

Luciano Migliaccio aborda como o artista era visto neste momento: “Em 1882, Almeida Jr. é o pintor do interior paulista e de um novo realismo social. [...]” (MIGLIACCIO, 2000, p. 142)⁸⁹. Certamente, com o êxito obtido pela exposição de seus quadros, e após seu retorno de Paris, o pintor logo tratou de instalar seu ateliê para começar a produzir seus quadros e atender as encomendas. Curiosamente escolhe a cidade de São Paulo e não o Rio de Janeiro, a capital do império, que comparada a São Paulo oferecia um vida social e cultural intensa e, portanto, mais atrativa para os artistas recém-chegados do exterior. A localização de seu ateliê em São Paulo, foi inicialmente na rua da Princesa, e após alguns anos transfere-se para a rua do Imperador, estabelecendo-se na rua da Glória⁹⁰. São Paulo era visto, ao que se parece, um mercado interessante e estável comparado ao Rio de Janeiro em meados de 1880 e ainda conforme a pesquisadora:

São Paulo era também um meio cultural que cada vez mais, exigia a presença de artistas, fossem para contribuir com o anseio de modernidade e representação – para o qual os retratos são o maior exemplo, mas que também desenvolvia, em consonância com o que aconteceria na trajetória do artista, um interesse por temas e assuntos ligados a representação dos habitantes típicos dessa localidade. [...] (PITTA, 2013, p. 97).

⁸⁷ Texto com ortografia atualizada, disponível no seguinte direcionamento: <http://www.dezenovevinte.net/artigos_imprensa/felixferreira_ba_arquivos/felixferreira_aj.htm>.

⁸⁸ Chiarelli, Tadeu. “Introdução: Arte, técnica e identidade nacional no Rio de Janeiro, século XIX: sobre a contribuição de Félix Ferreira”, pp.22-23. In: FERREIRA, 2012.

⁸⁹ E também em: MIGLIACCIO, Luciano. A arte no Brasil entre o segundo reinado e a belle époque. In: *Sobre a arte brasileira: da Pré-história aos anos 1960*. Fabiana Werneck Barcinski (org.). São Paulo: Editora WMF Martins Fontes: Edições SESC São Paulo, 2014, p. 203.

⁹⁰ Informações mencionadas na “Cronologia em primeira mão”, de Ana Paula Nascimento e Maia Mau. Disponível em: LOURENÇO, 2007.

A clientela reunida em São Paulo possibilitou para o pintor um desenvolvimento maior de sua carreira, algo que no Rio de Janeiro não ocorreria da mesma forma. No entanto, nos aponta que:

[...] é forte a hipótese de que as pretensões do artista fossem mais ambiciosas do que simplesmente tornar-se um retratista oficial dos latifundiários, industriais e políticos de São Paulo (embora esses retratos tenham, no contexto, uma grande importância política e histórica) ou mesmo um pintor religioso). (PITTA, 2013, p. 209).

A aproximação de Almeida Júnior com a elite paulista parece ter sido definitiva para sua volta e colocação na sociedade do período, atendendo a uma forte demanda de retratos que serviam não só para a representação dos grandes nomes políticos que surgiam no período, mas também como uma possível ponte para ganhos maiores, com a ascensão cada vez maior de São Paulo no cenário republicano.

Uma de suas primeiras encomendas se trata de uma tela de formato circular com grandes dimensões, encomendada por Dona Veridiana Prado. O desenho representa uma alegoria, de título *Aurora* ou *O Sonho*⁹¹ (figura 43), exposta em seu ateliê com divulgação da imprensa da época.⁹² Em relação a esta importante figura feminina do período:

A matriarca D. Veridiana Prado era uma das personalidades mais importantes da sociedade paulistana do final do século XIX. Ela e sua família costumavam organizar reuniões de todos os gêneros em seus salões, agregando a intelectualidade, a aristocracia e as lideranças financeiras e políticas, além de toda uma plêiade de *socialites* da época. [...] (SILVA, 2013, pp. 80-81. Itálico do autor).

Em 1884, o pintor participa da Exposição Geral do Rio de Janeiro, aberta em 24 de agosto, sendo esta a última exposição do Império, antes da Proclamação da República. Para a ocasião, foi produzido um catálogo com ilustrações dos quadros expostos⁹³, algo que até o momento não era comum no Brasil. Segundo Fernanda Pitta (2013, p. 79), a exposição foi a primeira a contar com a cobrança de ingressos e com a produção justamente desse catálogo ilustrado. Tal iniciativa possuía o intuito de acumular verba para o custeio das obras premiadas. E ainda, segundo Pitta, setenta e cinco artistas participaram expondo 399 obras, porém no catálogo contou com o registro

⁹¹ Conservado no São Paulo Clube, São Paulo.

⁹² A exposição da pintura é mencionada em: EXPOSIÇÃO de quadros. *Imprensa Ytuana*. Itu, 27 maio 1883, 1º col., p. 3. E em: DIAS, 2013, p. 24.

⁹³ Disponível em: <http://www.dezenovevinte.net/catalogos/1884_egba.pdf>.

de 368 trabalhos. Almeida Júnior expôs quatro quadros nesta exposição, algumas das gravuras das telas estão presentes no catálogo ilustrado e, possivelmente, o próprio pintor tenha realizado os croquis de: *Índio no repouso* (figura 44), *Remorso de Judas* (figura 45), *Repouso do modelo* (figura 46), e também de *A Fuga da Sacra Família para o Egito*, da qual não encontramos a ilustração no catálogo consultado.

O crítico de arte Gonzaga-Duque aborda a participação do pintor na exposição:

Entre os artistas que enviaram quadros á ultima exposição academica de 1884 aquelle que accusava, por suas obras, maior originalidade e mais nitida e moderna comprehensão da arte era Almeida Junior. Para mim, e, sem duvida, para muitos – Almeida Junior vale por grande parte dos expositores que ali figuravam. (DUQUE, 1888, p. 154).

Segundo Tadeu Chiarelli (1995, p.39), Gonzaga-Duque considerava Almeida Júnior como um artista moderno, tendo como base uma “filosofia positivista” muito popular na crítica carioca do período, onde: “[...] a arte moderna, fugindo dos temas ligados à tradição, deveria preocupar-se, em enaltecer certos valores morais da contemporaneidade burguesa, sobretudo a família”, como era o caso do quadro *A fuga da Sacra família para o Egito*, que traria valores religiosos ao observador. Porém, na fase regionalista do pintor, Gonzaga-Duque empregaria certas críticas, sobretudo, em relação ao tratamento pictórico dos seus quadros, do qual considerava deficiente. Neste período, o critico já havia se distanciado do seu desejo de uma arte nacional, como destaca Chiarelli:

[...] o crítico estava mais preocupado em como o artista devia resolver plasticamente os temas propostos, do que propriamente com a origem do tema. Gonzaga-Duque parecia até não se importar se as novas gerações se inspiravam ou não nos temas de Almeida Jr., desde que assegurassem uma qualidade de produção aceitável, qualidade esta que não percebia mais na obra do pintor ituano, desde sua fase regionalista. (CHIARELLI, 1995, p. 46-47).

A aceitação do pintor no meio artístico da época lhe trouxe prestígio e a ascensão de seu ofício. Isto é percebido na camada monarquista, ligada diretamente à família imperial, a que sempre manteve apreço e que lhe era retribuído pessoalmente nas visitas feitas pelo Imperador e demais membros da corte, como a Princesa Isabel e o Conde d’Eu ao seu ateliê, em valorização ao seu trabalho, como verificamos no extrato de *Correio Paulistano* de março de 1885:

[...] o pintor Almeida Junior, recebeu, hontem, no seu atelier, a visita da Princeza Imperial, do sr. Conde d'Eu e da comitiva dos príncipes. SS. AA. Imperiaes mostraram-se muitos satisfeitas com os bellos trabalho de Almeida Junior, admirando, especialmente, a esplendida tēla, já quase concluída, em que representou elle o grandioso Salto de Itù. Almeida Junior acaba de ser agraciado pelo governo imperial com o habito de cavalheiro da ordem da Rosa. [...] (ALMEIDA JUNIOR. Correio Paulistano. 11 de mar. de 1885. p. 2. Col. 5).

Como vimos nesta notícia o seu reconhecimento pela corte foi confirmado em 1885, quando o governo imperial concedeu ao pintor, por intermédio da Academia Imperial de Belas Artes, o titulo de “Cavaleiro da Ordem da Rosa”, por merecimento artístico. Conforme Domício Pacheco e Silva o título foi:

[...] uma das mais importantes condecorações imperiais, criada em 1829 por D. Pedro I em memória de seu segundo casamento. Continha a legenda “Amor e fidelidade”. Quanto ao desenho, foi idealizado por Jean-Baptiste Debret, que teria se inspirado nas estampas de rosas que ornamentavam o vestido de D. Amélia ao desembarcar no Rio de Janeiro para se casar. (SILVA, 2013. p. 87).

Também notamos que esta apreciação foi compartilhada no ambiente republicano, onde o artista atuava nas encomendas de retratos⁹⁴. Nesse sentido, o pintor atendia tanto a demanda artística monarquista, quanto a republicana. E é com este reconhecimento de sua carreira como pintor que Almeida Júnior retorna à Europa para se manter a par das novidades do ambiente cultural e enriquecer seu repertorio artístico. O pintor viajou para Paris em fevereiro de 1887 e, possivelmente, acompanhou a abertura do *salon*⁹⁵ daquele ano, pois retornou somente em junho. Após sua chegada, no mês de setembro, foi nomeado “Professor Honorário da Academia Imperial de Belas Artes”. Esta nomeação foi aceita pelo pintor, diferente do convite anterior, feito em 1882, para ser professor da AIBA, que o artista recusou (SINGH JR. 2004, p. 174). Conforme aponta Fernanda Pitta (2013, p. 250), a aceitação do pintor deve-se, possivelmente, à falta da exigência de fixar domicílio na cidade do Rio de Janeiro.

A prática de anunciar na imprensa a exposição de seus quadros, antes de entregá-los aos seus comitentes, era algo comum na produção artística de Almeida Júnior. Podemos observar, nos periódicos da época⁹⁶, uma série de anúncios onde o

⁹⁴ Ver SILVA, Domício Pacheco e. 2013. pp. 86-87.

⁹⁵ Aberto em 01 de maio de 1887, conforme consta no *Catalogue illustre du Salon (Société des artistes français)*, deste ano.

⁹⁶ Na “Cronologia em primeira mão”, de Ana Paula Nascimento e Maia Mau. Disponível em: LOURENÇO, 2007, p. 3-29. Podemos observar muitos anúncios de periódicos que divulgam obras do pintor. E, ainda, neste catálogo existe outro espaço onde são mencionadas outras “Matérias publicadas

pintor divulgava a realização de um novo quadro e convidava o público a realizar uma visita ao seu ateliê para apreciá-lo, ou organizava uma breve exposição nos espaços expositivos da época como a Casa Volsack e Casa Garraux. Certamente, essa auto divulgação de seu trabalho resultava em um prestígio cultural para o artista e de novas encomendas, por parte dos seus visitantes.

Nessa perspectiva, ao concluir a tela *Caipiras negaceando*⁹⁷ (figura 47), no ano de 1888, seu primeiro trabalho na temática do caipira, o pintor logo trata de divulgar na imprensa a exposição do quadro em seu ateliê. Ele recebe excelentes comentários dos críticos do período em artigos e notas publicadas nos periódicos, como os elaborados por Ezequiel Freire em *A Província de São Paulo*:

O que principalmente impressiona nos *Caipiras negaceando* é a revelação de uma índole artística até agora a meio sopitada pelas tradições acadêmicas, mas que subito se afirma de um modo definitivo e magistral numa obra de larga inspiração e largo folego; quebrando todos liames que lhe impediam a livre expansão da originalidade, desoprimindo-se de todos os constrangimentos do tradicionalismo de escolas. (FREIRE, Ezequiel. Arte paulista. Os caipiras negaceando por Almeida Júnior I. *A Província de São Paulo*. 14 de out. 1888. 8ª col., p. 1).

Caipiras Negaceando foi exposta na mostra anual da recém-criada Escola Nacional de Belas Artes (ENBA), antiga AIBA, em 1890. Na ocasião, a instituição adquiriu a obra para compor seu acervo permanente, para a infelicidade dos paulistas que tentaram, por intermédio de deputados da província, efetuar a compra da tela, mas sem êxito nas negociações.⁹⁸

Em 1891, Almeida Júnior realiza sua terceira viagem para à Europa,⁹⁹ mas pouco sabemos a respeito do seu propósito¹⁰⁰. Ao retornar ao Brasil, logo toma ciência da morte de D. Pedro II, e se pronuncia a respeito através de uma nota publicada no jornal *O Estado de S. Paulo*, declarando sua gratidão ao ex-monarca e convidando a todos para comparecerem a uma missa em sua homenagem, que o pintor havia marcado

entre 1872 e 1900”, pp. 291-312, que também oferecem um panorama sobre os anúncios de quadros do pintor na imprensa do período.

⁹⁷ Conservada no Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro.

⁹⁸ Ver: SINGH JR., 2004, p. 175. E: “Cronologia em primeira mão”, 2007, pp. 15-16. Também: DIAS, 2013, p. 46.

⁹⁹ A informação é mencionada na “Cronologia em primeira mão”, de Ana Paula Nascimento e Maia Mau. Disponível em: LOURENÇO, 2007, p. 16. No espaço reservado para o ano de 1891.

¹⁰⁰ Iremos retornar a essa viagem no subcapítulo “3.3. Adolfo Augusto Pinto – entre a Cena de família e o cenário paulista”.

para o dia 12 de dezembro, na Igreja da Sé¹⁰¹. E neste mesmo ano, realiza o retrato da família do engenheiro Adolfo Augusto Pinto, que abordaremos no tópico a seguir.

No ano seguinte, em 1892, o pintor recusa o convite da comissão do protesto artístico para participar como membro de Belas Artes para a exposição de Chicago, alegando acúmulo de trabalho.¹⁰² No entanto, por insistência dos membros da comissão de São Paulo, dentre eles, possivelmente, o engenheiro Adolfo Augusto Pinto, - retratado na tela que aqui estudamos - que participava como representante do país, Almeida Júnior envia três quadros para a esta exposição denominada *Exposição Internacional de Artes, Indústrias Manufatureiras e Produtos do Solo das Minas e do Mar*, que ficou conhecida como Exposição Colombiana, ou Exposição Internacional de Chicago, ocorrida em 1893. As obras enviadas pelo pintor foram *Descanso do modelo*, *Caipiras negaceando* e *Leitura*¹⁰³, sendo esta última feita para esta exposição. O próprio artista comenta a respeito em uma carta enviada a Rodolpho Bernardelli em 26 de outubro de 1892: “um dos membros da Comissão deste Estado me obrigou a acabar precipitadamente um pequeno estudo no cavalete: é apenas $\frac{2}{3}$ do natural, para qual dei o nome de ‘Uma Leitura’.”¹⁰⁴. Nesta exposição, o pintor recebe a medalha de ouro pelo quadro *Caipiras negaceando*¹⁰⁵.

Em retorno à temática caipira produz outras duas telas: *Caipira picando fumo*¹⁰⁶ (figura 48), em 1893 e *Amolação interrompida*¹⁰⁷ (figura 49), em 1894. Ambos os quadros são recebidos com entusiasmo pela crítica no período: “[...] O assumpto é tudo quanto ha de mais paulista: dois caipiras, um em cada tela, tamanho natural; dois caipiras genuinos, do verdadeiro e inconfundivel typo dos homens morenos, magros e musculosissimos do nosso sertão. [...]” (BONTEMPO, A. Quadros Paulistas. O Estado de S. Paulo. 09 de jun. 1894. 3ª col., p. 1). Participa da Exposição Geral de Belas Artes

¹⁰¹ ALMEIDA JÚNIOR, José Ferraz de. *Annuncios*. D. Pedro de Alcantara. Gratidão. *O Estado de S. Paulo*. 10 de dez. 1891. 7ª col., p.2 e 11 de dez. 1891. 1ª col., p. 3.

¹⁰² ALMEIDA JÚNIOR. *Diário Popular*. São Paulo, 20 out. 1892. 3ª col., p. 2. In: “Cronologia em primeira mão”, 2007, p. 17.

¹⁰³ No *Catalogue of the Brazilian section at the World's Columbian exposition*, Chicago, 1893, disponível online em: <<https://archive.org/details/cataloguebrazil00expogooq>>, encontramos a menção destas três obras do pintor, informação presente na página 104 desta edição.

¹⁰⁴ Trecho obtido em: SINGH JR., 2004, p. 176. Também é mencionado em: PITTA, 2013, na nota de rodapé 536.

¹⁰⁵ Alguns autores mencionam que os três quadros ganharam medalha de ouro, no entanto, conforme a menção de Adolfo Augusto Pinto em: Viajando. *O Brasil em Chicago*. *O Estado de S. Paulo*. 06 de set. 1893. 4ª col., p. 2. Somente é mencionado o quadro “*Caipiras negaceando*”.

¹⁰⁶ Conservado na Pinacoteca do Estado de São Paulo, São Paulo.

¹⁰⁷ Conservada na Pinacoteca do Estado de São Paulo, São Paulo.

de 1894, no Rio de Janeiro, junto com outras obras do pintor, sendo estas: *Pescaria*¹⁰⁸ (figura 50), *A Pintura*¹⁰⁹ (figura 51), *Cascata de Votorantim*¹¹⁰ (figura 52), *Leitura e Cabeça de estudo*.¹¹¹

Neste mesmo ano, inicia a tela *Partida da Monção*¹¹² (figura 53), seu grande quadro de pintura história, que lhe ocupou entre os anos de 1894 a 1897, sendo exposto ao público no final deste ano. Conforme Lourenço, a tela foi exposta pela primeira vez em São Paulo, no dia 23 de dezembro de 1897, na rua do Paredão, que na atualidade corresponde a Xavier Toledo.¹¹³ Como aponta a pesquisadora,¹¹⁴ Almeida Júnior ao produzir essa pintura histórica, se diferencia dos demais pintores do período que também abordaram a temática histórica, pois buscou enfatizar em seu quadro o valor humano e não somente o literário, pois:

Almeida Júnior para realizar este quadro teve contato com o relato de viagem de Hercules Florence sobre a expedição que, partindo de Porto Feliz (SP) em canoas, chegou até Cuiabá (MT), usando como modelos pessoas da vida pública e de sua relação. (LOURENÇO, 1977, p. 47).

Nessa perspectiva, tendo auxílio do crítico de arte Sergio Milliet a respeito da construção deste quadro, podemos mencionar o uso dos preceitos acadêmicos que o pintor aprendeu na Academia, pois conforme aponta Milliet (1940, pp. 97-98) em relação a Almeida Júnior: “[...] Tão apegado á realidade era ele, que, mesmo nos quadros de gênero, como na ‘Partida da Monção’, nunca dispensou o modelo vivo.”.

Almeida Júnior realiza sua última viagem a Europa em 1896, na companhia de Pedro Alexandrino (1856- 1942)¹¹⁵, seu aluno, que havia estudado com o pintor entre os anos de 1884 a 1887¹¹⁶. Na ocasião, Pedro Alexandrino viajava para aprimorar seus estudos no velho continente, por conta do Pensionato Paulista¹¹⁷.

¹⁰⁸ Coleção particular.

¹⁰⁹ Conservada na Pinacoteca do Estado de São Paulo, São Paulo.

¹¹⁰ Conservado na Pinacoteca do Estado de São Paulo, São Paulo.

¹¹¹ “Cronologia em primeira mão”, 2007, p. 17.

¹¹² Conservada no Museu Paulista, São Paulo.

¹¹³ LOURENÇO, Maria Cecília França. Tese de mestrado: “Reverendo Almeida Júnior”, 1980, v.1, p. 19.

¹¹⁴ LOURENÇO, Maria Cecília França. Monografia: “Almeida Júnior: o poeta que pintou o caipira”. 1977, p. 47.

¹¹⁵ LOURENÇO, 1977. p. 3.

¹¹⁶ LOURENÇO, 1977, p. 79.

¹¹⁷ Pedro Alexandrino obteve a bolsa com auxílio de Almeida Júnior, seu mestre, e realizou a viagem ao lado de dona Candinha e do próprio Almeida Júnior, que viaja a passeio e para um tratamento de saúde. Tal aspecto é mencionado em: TARASANTCHI, p. 110. In: Arte Brasileira na Pinacoteca do Estado de São Paulo: do século XIX aos anos 1940, 2009, pp. 108-117.

Com regularidade, nos últimos três anos de sua vida, o pintor expôs seus trabalhos nas Exposições Gerais de Belas Artes, no Rio de Janeiro, tendo recebido em 1898 a medalha de ouro de 1º classificado, pelo quadro *Partida da Monção*.¹¹⁸. O catálogo impresso para esta mostra relata:

Os antigos paulistas assim denominavam a caravana que partia de Porto Feliz, descendo o Tietê para Cuiabá! As de que se trata eram organizadas simplesmente por destemidos e ousados sertanejos, que, inspirados pelo amor do desconhecido, descoberta das minas e civilizações dos bugres, em toscos batelões cobertos de palha e simples canoas, partiam conscientes de que iam arrostar com sacrifícios inauditos toda a sorte de aventuras, constituindo-se por isso uma tradição gloriosa para os paulistas.

O quadro sob o número 20 representa a partida desses heróis que depois da missa na igreja de Nossa Senhora da Mãe dos Homens, acompanhados do padre, capitão-mor e povo, embarcavam-se no 'porto-geral', recebendo na ocasião a solene benção da partida. (LEVY, Carlos. 2003, 2º v., p. 95).

Sem dúvidas a tela *Partida da Monção*, pode ser considerada seu grande quadro de pintura de histórica, que vem a consagrar sua carreira, afinal era esperado que um pintor realizasse com maestria obras na temática deste gênero, do qual poderia unir elementos da paisagem, o retrato dos personagens e, por fim, a representação de um fato histórico.

Após esse breve relato biográfico da carreira do pintor, podemos dizer, conforme Jorge Coli (2005, p. 101), que “a característica mais constante na pintura de Almeida Júnior, que permanece desde as primeiras até as telas finais, é o sentido firme e exato da composição.”. Tal noção está presente em muitos dos seus quadros, como é o caso do retrato de *Cena de família de Adolfo Augusto Pinto*, em que os objetos e as próprias pessoas parecem milimetricamente alocadas no ambiente.

A trajetória artística do pintor Almeida Júnior foi tragicamente interrompida, no dia 13 de novembro de 1899. José de Almeida Sampaio o apunhalou em frente ao Hotel Central de Piracicaba. O motivo do crime diz respeito à esposa de José Sampaio, a senhora Maria Laura do Amaral Sampaio, que na juventude teria sido noiva de Almeida Júnior e que mesmo estando casada, ao que se sabe, manteria escondido um relacionamento com o pintor (DIAS, 2013, p. 27). O marido teria descoberto esta relação, motivando-o a cometer o assassinato e interrompendo, de maneira trágica, a vida do nosso pintor, no auge de sua produção artística¹¹⁹.

¹¹⁸Ver LOURENÇO, 1980. V.1, pp. 181-182.

¹¹⁹ Muitas homenagens foram realizadas em memória do pintor, dentre elas interessa-nos destacar uma missa solene organizada por seus amigos em São Paulo no dia 20 de novembro de 1899. Na ocasião entre

A carreira de Almeida Júnior foi relativamente curta, quando comparada aos demais artistas do período, mas muito fecunda em sua criação, onde podemos encontrar obras que contemplam todos os gêneros artísticos. Certamente, o ensino acadêmico obtido no Rio de Janeiro e em Paris lhe possibilitaram o aprendizado destes gêneros e uma diversificação em sua obra. Nesse sentido, iremos nos ater em alguns questionamentos acerca dessa produção, sobretudo, na realização de retratos, a fim de compreender o quadro *Cena de família de Adolfo Augusto Pinto*, dentro da tradição da retratística.

os admiradores e amigos do pintor, dentre estes se encontravam presentes o engenheiro Adolpho Pinto e o pintor Oscar Pereira da Silva. Tal menção se encontra presente em um trecho do Jornal A Notícia:

“S. Paulo, 20. – Acaba de realizar-se a missa solemne com *Libera-me*, mandada rezar pelos amigos do pintor Almeida Júnior. A Missa foi rezada pelo conego Manuel Vicente, vigário geral. O templo estava lotado illuminado, erguendo-se no centro rica e artistica éça. Durante a missa tocou a banda da brigada policial. O maestro tenente Antão Fernandes executou duas marchas fúnebres sobre motivos do *Guarany*. Por ocasião da Eucharistia tocou-se ao órgão um solo. Entre muitos admiradores e amigos do morto presentes vimos as Exmas. Sras. Verediana Prado, famílias Sampaio Vianna. José Estanislau do Amaral, José Maria Lisboa e os Srs. presidente do Estado, senador José Almeida Guimarães, Drs. Thomaz Cockrane, Ramos de Azevedo, Clementino de Souza Castro, Veriano Pereira, Gabriel Ribeiro Santos, Theodoro Sampaio, Pereira dos Santos, Gaieno Martins, Rodrigo Soares, Augusto Barjona, Dr. Francisco de Castro Junior, Alberto de Souza, Cunha Mendes, Manuel Guimarães, Eugenio Magalhães, Tancredo do Amaral, Joaquim Ribeiro dos Santos, Luiz Chiaffarelli, Feliz Otero, Mello Abreu, Adolpho Pinto, Carlos Escobar, Sampaio Peixoto, Carlos Servi, Alexandre Thiolier, Ralpho Pacheco Silva, Julio Martin, Dr. Julio de Mesquita, Oscar Pereira da Silva e muitos outros. Tal homenagem prestada ao ilustre morto foi muito bem recebida pela população. O templo esteve repleto. **A Notícia.**”. A NOTICIA. Rio de Janeiro. 20 de nov. 1899. 2. Col. p. 1. Negrito e itálico no original. Grifo meu.

3. CENA DE FAMÍLIA DE ADOLFO AUGUSTO PINTO – O RETRATO COLETIVO DE ALMEIDA JÚNIOR

Neste capítulo, iremos nos concentrar no estudo do quadro *Cena de família de Adolfo Augusto Pinto*, levando em consideração seus aspectos descritivos, formais e temáticos. Isto nos permitirá trabalhar diretamente com as influências que o pintor Almeida Júnior obteve para a produção do retrato de família, como os possíveis modelos da retratística coletiva levantados em nossa pesquisa de imagens, que oferecem semelhanças e contribuições ao estudo de nosso retrato.

Isto posto, iremos nos ater aos retratados, em busca de conhecê-los e estabelecer possíveis relações que a família manteria com a sociedade do período, e que possam ter influenciado na maneira escolhida para retratá-los. Neste aspecto, a figura de Adolfo Augusto Pinto exerce um ponto fundamental para compreensão do ambiente retratado e da própria escolha de como retratar sua família.

Antes, contudo, convém traçarmos brevemente a trajetória de Almeida Júnior no campo da retratística, uma vez que o pintor foi um dos artistas mais requisitados para o gênero, sobretudo no ambiente paulista. Retomaremos alguns pontos fundamentais, que nos levarão também a compreender a *Cena de família de Adolfo Augusto Pinto*.

3.1. Almeida Júnior retratista – entre retratos individuais e coletivos

Além de ser um artista conhecido pelo grande público por seus quadros de temáticas interioranas, onde figura o caipira, Almeida Júnior também pintou cenas de gêneros, paisagens, alegorias, marinhas, naturezas mortas, temas históricos e religiosos, mas, sem dúvida, foi muito requisitado para a produção de retratos junto à elite paulistana, que em grande parte subsidiou o seu sustento¹²⁰. Neste aspecto, destacamos um extrato do jornal *Imprensa Ytuana* de 27 de abril de 1884, do qual questionam o pintor, em visita ao seu ateliê, acerca dos retratos e para que os realizava? Em contrapartida, Almeida Júnior responde: “- Para viver!... e mal, me responde ele, com um triste sorriso amargo. E já faço muito em viver. E depois eu preciso ganhar dinheiro,

¹²⁰ O assunto é mencionado no Jornal *Imprensa Ytuana* de 27 de abril de 1884, ano 9º, nº471.

tenho ainda muito que fazer.” (Jornal Imprensa Ytuana de 27 de abril de 1884, ano 9º, nº471. p. 1. col. 2.).

Em sua trajetória artística, o pintor produziu obras relacionadas a todos os gêneros da pintura, mas sem dúvidas o gênero do retrato foi um dos mais procurados, sobretudo nas encomendas, como nos aponta Elaine Dias (2013, p. 12): “[...] Ele os produziu para uma ascendente clientela paulista, advinda das grandes famílias cafeeiras que transitavam entre o interior e a crescente São Paulo, afirmando-se tanto na política monárquica como na republicana.”. Uma prática comum para a época, a produção de retratos abastecia uma demanda crescente do período, que ansiava em possuir um retrato seu ou de algum familiar pendurado na parede para apreciá-lo e expô-lo aos demais, caso fosse o intuito de sua encomenda.

Segundo Aracy Amaral (1990, p. 58): “Os artistas da Academia viviam de encomendismo a partir do governo e da burguesia, e Almeida Júnior não era exceção: os retratos inúmeros aí estão a testemunhar sua inserção no sistema. [...]”. Ao observarmos a produção artística do pintor, identificamos muitos retratos que privilegiam figuras importantes e de influência no período. Como nos aponta Fernanda Pitta (2013, p. 212), o pintor mantinha boas relações com a elite da época: “[...] sabe-se que as figuras que apoiaram o pintor desde o início de sua formação foram personagens de destaque no contexto político e cultural naquele período.”. E certamente, o pintor retribuiu com seu ofício, realizando os retratos de tais figuras.

O pintor realizou inúmeros retratos em sua carreira (LOURENÇO, 1977. p. 42), e como nos aponta a autora:

Almeida Júnior apresenta uma característica acentuadamente acadêmica em retratos que lhe são encomendados, já que expressava o retratado uma perpetuação de sua pessoa, numa época em que a fotografia era restrita e dessa forma a absoluta semelhança com o real deveria ser a preocupação do pintor que vivesse exclusivamente de sua arte. Isto limitava o artista, sendo que muitas vezes, além dessa restrição, o cliente dava também as indicações da posição que deviam compor a obra. (LOURENÇO, 1977. pp. 41-42).

Dentre os retratados, podemos destacar as encomendas de homens influentes como: o banqueiro Joaquim Egídio de Souza Aranha¹²¹ (figura 54), o doutor Clemente

¹²¹ Conservada em São Paulo, Irmandade de Santa Casa de Misericórdia.

Falcão de Souza e Filho¹²² (figura 55), sendo este um retrato póstumo, o General José Couto de Magalhães¹²³ (figura 56) e o médico e político Cesário Motta Júnior¹²⁴ (figura 57). A estes dois últimos retratos, nos atentaremos brevemente a alguns detalhes de sua composição, entendendo como Almeida Júnior construiu estas representações importantes para a política do período.

No *Retrato do General José Couto de Magalhães*, Almeida Júnior representa o general em corpo inteiro, trajando sua farda com suas respectivas insígnias e portando ao seu lado esquerdo uma espada, em um típico modelo de retratos de líderes militares; na paisagem ao fundo em direção à esquerda do quadro, há a bandeira do império hasteada, uma lembrança da conquista deste território e da própria participação do general na Guerra do Paraguai, pois no canto inferior esquerdo do quadro temos uma grande pedra onde estão cravados os escritos que retomam a sua atuação heroica e evidenciam a sua posição histórica exaltada neste retrato:

Guerra do Paraguay. GI. J. V. Couto de Magalhães commandante em chefe das forças que libertaram a prov.^a de Matto Grosso da invasão dos paraguayos depois de derrotal-os nos combates de Corumbá a 13 de junho, e do Alegre a 11 de julho de 1867. Ex-commandante do 1º Regimento de voluntários, ex-deputado geral por Goyas e Matto Grosso e ex-presidente das prov.^a de Goyas, Minas, Pará, Matto Grosso e S. Paulo. (DIAS, 2013, p. 44).

Cesário Motta Júnior foi outra figura ilustre da política, também retratado por Almeida Júnior. Em seu retrato, vemos o político em meio-corpo, quase de perfil, com semblante sério e vestindo um alinhado terno preto; sua longa barba e seus óculos em formato circular lhe fornecem o aspecto de um intelectual. De acordo com Lourenço (2007, p. 106): “[...] Cesário Motta Júnior, um dos arautos republicanos, atuante na causa voltada à criação de biblioteca e de instrução pública, no estado de São Paulo, [...]”. A aceitação e procura da elite pelo pintor denota a importância que Almeida Júnior alcançou neste meio, sendo considerado por estes um artista à altura para retratá-los.

Destacamos, ainda, outro retrato masculino, em que o pintor retrata o engenheiro Eusébio Stevaux¹²⁵ (figura 58). No quadro observamos cerca de meio corpo do retratado, o mesmo é retratado no avançar da idade, com profundas marcas de expressão

¹²² Conservada em São Paulo, Faculdade de Direito do Largo São Francisco.

¹²³ Conservada em São Paulo, Museu Paulista da Universidade de São Paulo.

¹²⁴ Conservada em São Paulo, Pinacoteca do Estado de São Paulo.

¹²⁵ Conservada na Pinacoteca do Estado de São Paulo, São Paulo.

em sua face e com uma longa e espessa barba branca. Podemos perceber poucos detalhes de sua vestimenta, devido à delimitação do retrato, somente observamos o paletó preto acompanhado de uma camisa branca. Temos, novamente, o pintor Almeida Júnior retratando um engenheiro, mas neste caso, o retrato é tradicional, evidenciando o busto individual do personagem sem menção à sua família ou atributos de sua profissão, provavelmente uma escolha também relacionada à encomenda e ao propósito de tal retrato.

Lourenço aponta a diferenciação adotada por Almeida Júnior na maneira de retratar as mulheres e os homens. Para ela:

[...] as mulheres preferivelmente deviam transmitir uma firmeza na expressão, aliada a uma certa fragilidade, bondade e candura, no porte e no rosto; já os homens entram numa ótica mais ativa, ligada à posição e função sociais, razão pela qual suas expressões eram mais fechadas e altivas, sendo muitas vezes ambientados numa escrivaninha, estantes, ou até mesmo em paisagens rememorativas de seus feitos militares e de sua terra natal. (LOURENÇO, 1980. v.1, p. 42).

Neste aspecto, destacamos alguns retratos de senhoras realizados pelo pintor, como o: *Retrato de Constança Maria de Brito Filgueira de Arruda Botelho*¹²⁶ (figura 59), retratada em 3/4, com a postura ereta e um semblante inexpressivo. A distinta senhora traça um vestido de mangas longas na cor vinho, com detalhes de renda branca nos punhos e colarinho e uma extensa carreira de botões frontais; em sua mão esquerda segura um leque de cor semelhante ao seu vestuário; acima da pilastra percebemos a existência de um binóculo, que possibilita observar a paisagem ao fundo, composta por algumas tendas e pessoas à frente, possivelmente uma praia. A colocação do binóculo é um recurso interessante usado pelo pintor, nessa espécie de belvedere localizado entre as pedras. Conforme Lourenço (2007, p.114), ao se referir a um relato cedido por Maria Amélia Botelho de Sousa Aranha, neta da senhora Constança “[...] a cena de fundo do quadro de sua avó, [...] seria do lugar onde nasceu, o Rio de Janeiro. Assinale-se que o artista, ao viver na capital do estado de São Paulo, recebeu oportuno apoio do marido desta, Carlos José de Arruda Botelho [...]”.

O *Retrato da Sra. Antonio de Aguiar Barros (Marquesa de Itu)*¹²⁷ (figura 60), apresenta semelhança com o retrato anterior. A Sra. Antonio de Aguiar também é

¹²⁶ Conservado em acervo particular.

¹²⁷ Conservado em São Paulo, Irmandade de Santa Casa de Misericórdia.

retratada em 3/4, com um leque em suas mãos, seu vestuário segue muito próximo ao da senhora Constança, porém na tonalidade preta e ainda, como no retrato anterior temos no canto inferior esquerdo do quadro um detalhe, que anteriormente aparecia como a pilastra e agora como uma peça de mobiliário; o banco acolhe o repouso da mão direita da marquesa e o acúmulo de um tecido vinho, possivelmente uma cortina, que se estende no canto esquerdo do retrato, sendo ofuscada pela coloração escura do plano de fundo da tela, que no lado direito recebe um foco de luz ao empregar tons marrons claros em sua coloração, que evidenciam o contorno da silhueta da marquesa.

Todavia, no *Retrato de D. Joana Liberal da Cunha*¹²⁸ (figura 61), visivelmente mais moderno que os anteriores, percebemos que a técnica e paleta do retrato são alteradas. A jovem é retratada em meio-corpo, com o olhar voltado ao observador; seu vestuário é composto por um vestido de manga longa na cor creme, sobre uma blusa de gola alta no tom de um branco azulado; toda a paleta do retrato é clara, com cores leves, quase aquareladas, como observamos no tom azul do plano de fundo, que se mescla ao branco das pinceladas e a tonalidade de sua vestimenta, o que de certa forma, deixa em evidência o contorno de sua feição.

Nesta breve explanação, aqui apresentada, acerca de alguns dos retratos femininos realizados pelo pintor Almeida Júnior, gostaríamos de destacar, ainda, o *Retrato de Ana Cândida do Amaral Souza*¹²⁹ (figura 62), que diferente dos anteriores, uma vez que observamos somente o seu busto em uma moldura oval. Nesse sentido, identificamos poucos aspectos da retratada, pois o destaque é dado à feição de seu rosto, no entanto, percebemos, a partir de Lourenço (2007, p. 154) que: “[...] Se o trabalho masculino se traduz por predicados, o das esposas enuncia-se por outra espécie, mais direcionado ao encantamento, recato, charme, discrição, resignação e leveza.”.

As visitas e participações nos *Salons* durante sua temporada de estudos em terras parisienses permitiram ao pintor manter-se a par da tradição disseminada pela Academia e das tendências modernas que despontavam naquela época. Deve ter visto alguma das exposições dos Impressionistas realizadas no período, como também exposições com obras de Jean-François Millet e Gustave Courbet (AMARAL, 1990, p. 56).

¹²⁸ Conservado em São Paulo, Pinacoteca do Estado de São Paulo.

¹²⁹ Conservado em São Paulo, Pinacoteca do Estado de São Paulo.

A vivência do pintor no exterior contribuiu para o enriquecimento de seu repertório artístico e, possivelmente, influenciou alguns de seus trabalhos, como o retrato do pintor Belmiro de Almeida¹³⁰ (figura 63). Neste quadro, o pintor Belmiro de Almeida é retratado sentado em uma espécie de base, semelhante a um pedestal, sobre um tecido vermelho. O pintor traça um terno preto e calças cinza, acompanhados de um par de sapatos pretos bem lustrados; em sua mão direita, que está apoiada em seu colo, o pintor segura uma ventarola com detalhes decorativos, onde são empregadas as cores azul, branca e vermelha, de maneira solta e graciosa. Seu rosto está voltado para a direita do quadro, proporcionando ao observador a visualização do seu perfil. A construção do ambiente, ou melhor, do cenário que acolhe o retratado é composta por uma série de pinceladas soltas e aparentemente grossas, nas tonalidades terrosas do marrom, cinza e bege. Para Elaine Dias (2013, p. 62): “[...] O aspecto inacabado e as pinceladas grossas demonstram a liberdade na composição iluminada, sem deixar de lado o racionalismo geométrico, dando ao retrato uma forma moderna.”. Sonia Gomes Pereira também corrobora esta ideia:

Essa apresentação solitária do personagem, sem os atributos usuais que eram usados na retratística, a indefinição do cenário e a tendência à planaridade, são recursos muito utilizados entre os pintores independentes na Europa e certamente indicam uma postura moderna do artista. (PEREIRA, 2008, p. 86).

Como apontaram as autoras notamos que à questão da modernidade no retrato do pintor Belmiro de Almeida, possivelmente, sofreu influência das correntes europeias do período. Nesse sentido, cabe mencionarmos a tela *Femme retirant un gant*¹³¹ (figura 64), do pintor Paul Sinibaldi, que apresenta uma construção do ambiente semelhante àquela empregada no retrato do pintor Belmiro, com pinceladas soltas, que ao mesmo tempo, se agrupam em busca de um sentido geométrico no plano de fundo do quadro. Tais observações mostram as semelhanças destas telas, ainda que não seja possível dizermos que Almeida Júnior tenha visto este quadro. No entanto, as impressões levantadas apontam a possibilidade de encontrarmos um modelo comum, exaltado neste período, que Almeida Júnior possa ter seguido.

¹³⁰ Conservado em São Paulo, Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand.

¹³¹ Conservada na França, *Musée Carnavalet - Histoire de Paris*. Esta semelhança foi apontada pela professora Elaine Dias em discussões acerca da pesquisa sobre Almeida Júnior. A imagem apresentada ao final da pesquisa foi encontrada no seguinte endereço eletrônico: <<http://www.cbx41.com/article-32038157.html>>.

Sabemos também que a questão da característica individual do retratado era um ponto importante para a construção de seu retrato, pois como nos aponta Lourenço:

Os traços fisionômicos, os trajes e as expressões revelam características individualizadoras daqueles que mantinham os artistas: são homens públicos, notórios da sociedade, vinculados à política ou fazendeiros importantes, cuja fortuna afluyente presumivelmente incluía o dever de ser retratado por um artista internacionalmente renomado. Tudo isso naturalmente determinou as características temáticas da obra de Almeida Júnior, além de sua fatura, que no “portrait” era a mais tradicional possível. (LOURENÇO, 1980, p. 44).

Ao lado da realização de retratos, o pintor produziu como já mencionamos obras que contemplam outros gêneros. Os quadros de Almeida Júnior que se aproximam à temática familiar, indicados em nossa pesquisa de imagens¹³², nos chamam a atenção pela alocação de pessoas inseridas nas paisagens, e por não sabermos, normalmente, quem são as pessoas retratadas. Ao lado dos estudos destas mesmas paisagens, tomadas em ângulos semelhantes, somos levados a pensar que possivelmente as paisagens prontas exercessem influência na construção das telas de grupos familiares, como veremos a seguir.

Em *Salto de Itu – Piquenique da família do Dr. Elias Chaves*¹³³ (figura 65), sem datação, a paisagem ocupa quase a totalidade da tela, uma escolha que privilegia a vista da queda d’água da cachoeira de Salto, em meio a montanhas, pedras, vegetações e restringe a presença humana ao canto inferior esquerdo do quadro. O Dr. Elias Chaves neste quadro aparece desfrutando de um piquenique em companhia da sua família. Ele aparece ereto, com sua mão direita na cintura, próximo a duas crianças e de um cachorro nas proximidades do rio que se estende à direita da tela; ao lado esquerdo do quadro, mulheres bem vestidas seguram suas sombrinhas para se protegerem do sol ao lado de outras crianças; ao fundo desta cena, notamos uma figura sentada pintando um quadro, um artista com seu cavalete ou talvez o próprio pintor que se autorretrata em meio à paisagem que inunda este retrato da família do Dr. Elias Chaves. Já em *Salto de Itu*¹³⁴ (figura 66), também sem data, temos a mesma vista da paisagem, monumentalizada no piquenique da família do Dr. Elias Chaves. Tal relação pode

¹³² Estamos nos referindo a um extrato da p. 79 do catálogo “Almeida Junior – um criador de imaginários”, no texto “Família e paisagem”, em que são mencionadas algumas obras do pintor relacionadas à temática familiar, inseridas em paisagens naturais.

¹³³ Conservado no Museu Paulista da Universidade de São Paulo, São Paulo.

¹³⁴ Conservado em Coleção particular.

evidenciar que a presença humana, neste ambiente, surja após o esboço da paisagem. E com ela pronta, os personagens devam ter sido alocados, de acordo com a intenção do pintor ou pedido do comitente.

Algo semelhante ocorre com *Piquenique no rio das Pedras*¹³⁵ (figura 67), de 1899 e *Paisagem do sítio Rio das Pedras*¹³⁶ (figura 68), deste mesmo ano. A primeira mantém-se na temática do piquenique, e novamente temos reunido um grupo de pessoas, em torno de uma paisagem natural. Nesta reunião, os personagens aparecem ao redor de árvores e vegetações, ocupando um espaço sobre a relva em direção ao canto esquerdo da tela. Nesse sentido, os observamos à distância, em uma espécie de segundo plano do quadro, todavia, podemos identificar a presença de três homens, quatro mulheres e duas crianças que respectivamente aproveitam o piquenique em meio ao Rio das Pedras. Observamos que os personagens trajam roupas alinhadas, dignas de uma situação formal que contrastam com a paisagem bucólica retratada. A tonalidade empregada neste quadro segue composta por variações das cores verdes e tons terrosos, sendo esta uma tentativa do artista em capturar as variações cromáticas produzidas pela natureza. Esta perspectiva também é observada em *Paisagem do sítio Rio das Pedras*, que dá enfoque à mesma construção técnica empregada em *Piquenique no rio das Pedras*, somente diferenciada pela ausência de pessoas presentes no quadro anterior, que neste segue deserta e inabitada. E em relação às cores, notamos que nesta versão elas são compostas por uma paleta de tons mais claros, originando uma luminosidade que se alastra ao longo de toda tela.

Outro exemplo pode ser observado em *A Estrada*¹³⁷ (figura 69), datada de 1899, em que observamos uma modesta estrada de terra que traça o caminho percorrido pelas minúsculas pessoas retratadas em meio a esta paisagem. A estreita estrada divide espaço com um cercado que se inicia no canto esquerdo da tela e se alonga, em diagonal, em direção à metade superior do quadro; à direita da tela, no canto, observamos com restrição duas árvores volumosas sobrepostas que se estendem em direção ao céu azul, que ocupa cerca da metade do quadro. Percebemos que a grama invadiu a estrada à direita da tela, próximo a uma poça d'água, da qual notamos chamar atenção de um homem, que encontra-se com seu tronco curvado em direção ao acumulo d'água; ao seu

¹³⁵ Conservado em Coleção particular.

¹³⁶ Conservado na Pinacoteca do Estado de São Paulo, São Paulo.

¹³⁷ Conservado no Acervo do Banco Itaú, São Paulo.

lado, no canto direito da tela, um menino, em pé, observa a ação do homem de chapéu preto. Caminhando em direção a estes dois personagens, observamos um pequeno aglomerado de pessoas, uma possível família, ao todo seis pessoas são identificadas, sendo esta uma mulher e uma criança pequena, que acreditamos ser uma menina; atrás delas, e à esquerda do quadro, outros dois personagens são esboçados, talvez sejam um menino e uma jovem segurando uma sombrinha; próxima à jovem com sombrinha alaranjada percebemos a presença de uma mulher que também se protege do sol com uma sombrinha na cor preta; ao seu lado observamos um homem de chapéu com sua mão esquerda no bolso. Ao fundo da estrada, identificamos o perfil de uma mulher com uma criança e próximos a eles, acreditamos existir um homem que caminha com uma sombrinha.

Da mesma maneira que procuramos evidenciar nos casos anteriores, chamamos atenção para as semelhanças encontradas no pequeno *Estudo para a estrada*¹³⁸ (figura 70), atribuído ao pintor, sem datação mencionada. Nesta tela, percebemos a similaridade da paisagem em relação ao quadro anterior. Ambos apresentam uma construção de elementos naturais, alocados em posições semelhantes, e podem indicar o mesmo trecho da estrada interiorana. As cores que compõem este estudo são visivelmente claras e aquareladas em comparação à outra tela, onde sobressai-se a tonalidade verde de maneira compactada.

Voltemos novamente aos retratos produzidos pelo pintor. Sabemos que estes eram bem recebidos pela imprensa da época, o que pode ser considerado como uma divulgação pública de seu ofício e de sua importância como pintor para o meio cultural da época, como aborda Lourenço:

Periodicamente a imprensa noticiava a exposição de retratos de Almeida Júnior, entregues posteriormente a pessoas ou entidades. Quando não havia essa exibição prévia, as mesmas eram inauguradas com solenidades festivas e prestigiadas por autoridades, o que projetava seu nome. (LOURENÇO, 1980, v.1, p. 183).

A produção de retratos do pintor diz respeito também ao contexto social, do qual Almeida Júnior conseguiu se inserir. Conforme Fernanda Pitta (2013, p. 254), “[...] os retratos dão uma boa medida das relações culturais e políticas que o artista pôde tecer ao

¹³⁸ Localização não encontrada. Disponível em: http://www.catalogodasartes.com.br/Lista_Obras_Biografia_Artista.asp?idArtista=34.

longo de sua carreira. Ligado às famílias proprietárias de São Paulo, ele consegue atuar para os principais grupos políticos [...]”.

A respeito da produção variada de retratos do pintor Almeida Júnior, que incluem retratos individuais e de família, como o caso do nosso retrato *Cena de família de Adolfo Augusto Pinto*, abordamos também o desenvolvimento da cidade de São Paulo, como nos aponta Luciana Migliaccio:

Em sua vasta obra retratista, nos retratos de indivíduos ou naqueles, extraordinários para o Brasil, em que pinta famílias inteiras, aparentemente surpreendidas na intimidade do interior das residências urbanas ou das fazendas, Almeida Jr. canta as virtudes domésticas e a ética do trabalho da nascente burguesia dos fazendeiros, dos engenheiros paulistas e dos proprietários progressistas, no momento em que o estado de São Paulo torna-se o motor da economia e um centro cultural não secundário para o país. [...]. (MIGLIACCIO, 2014, p. 204).

E é com base nestes preceitos acerca da retratística e da produção do pintor que abordaremos no próximo tópico a tela *Cena de família de Adolfo Augusto Pinto*, a fim de discutirmos suas questões formais, temáticas e estilísticas, assim como sua relação com o contexto social e artístico ao qual foi produzida, levando em consideração as possíveis influências e modelos para sua construção.

3.2. Um olhar atento ao retrato *Cena de família de Adolfo Augusto Pinto*.

Neste espaço nos debruçaremos acerca do estudo do quadro *Cena de família de Adolfo Augusto Pinto*. Abordaremos os elementos descritivos presentes na obra, a narrativa exposta, a técnica de sua produção e as possíveis assimilações encontradas em nossa pesquisa, que possam ter influenciado a sua construção.

Iniciaremos, então, com uma atenta descrição dos personagens e objetos presentes neste retrato coletivo, objeto principal de nossa pesquisa monográfica de termino de curso.

Sentado confortavelmente em uma cadeira próxima ao piano, observamos a figura de Adolfo Augusto Pinto, o patriarca da família. Ele sustenta em suas mãos um periódico, com o título “Revista de Engenharia”, no qual se concentra na leitura; sua vestimenta é bem alinhada, em um tom negro sóbrio, com abotoaduras douradas nos

punhos de sua camisa branca de colarinho alto e um relógio de bolso, com sua corrente entre o forro de seu paletó. Conforme François Boucher (2012, p. 393): “O *paletó* é cada vez mais usado depois de 1870, e o terno – *paletó, colete e calça* de mesmo tecido – ganha espaço após 1875, sem ser, todavia, considerado traje de gala. [...]”. Nesse sentido, o engenheiro traja uma vestimenta alinhada, a qual mantém sua elegância enquanto um profissional influente na engenharia paulistana.

Ao lado esquerdo de Adolfo Augusto Pinto, recai sobre o braço da cadeira uma espécie de capa ou coberta felpuda de uma cor ocre amarelada, que acolhe o repouso preguiçoso de um cachorro de pelo preto, ofuscado pelos demais tons escuros ao seu redor. À sua direita, um garoto de pé folheia um livro, possivelmente um álbum de fotografia. Marize Malta destaca a presença deste objeto nas salas burguesas:

[...] O álbum, principalmente, era presença indefectível nas salas, podendo se multiplicar e variar quanto aos temas das fotografias, além do imprescindível álbum de família. Podemos encontrar menção à sua presença em letras nos romances e em tintas nos quadros de artistas e literatos nacionais. (MALTA, 2011, p. 183).

O álbum se encontra sobre uma peça do mobiliário, que não conseguimos identificar devido ao tecido que o encobre. No sofá de tonalidade vermelha, posicionado ao fundo da cena, a esposa e mãe “prendada” ensina à filha o ofício da costura, da qual a educanda observa com afinho a instrução; o tecido branco costurado pela matriarca recai como uma cascata em direção às crianças sentadas no chão sobre o tapete de “estampa persa”. A primeira localizada a esquerda do quadro próxima ao sofá, brinca com um bebê, o caçula da família, que parece direcionar o olhar ao pai. A criança a seu lado, por sua vez, projeta seu corpo para frente, apoiando sua mão direita sobre o tapete e volta seu olhar à ação do irmão concentrado nas fotografias. Próximo a estas crianças, no canto inferior esquerdo do retrato, identificamos alguns brinquedos esquecidos pelas crianças, uma boneca e chocalho dourado, dispostos sobre o tapete e no assoalho de madeira, assim como a caixinha de costura que, ao lado da boneca, se mantém com a tampa aberta; próximo a ela avistamos alguns recortes de tecidos e uma tesoura de ferro com a lamina aberta, sendo este um objeto perigoso para se manter próximo às crianças pequenas.

No canto esquerdo do quadro, observamos a origem da luz que banha o recinto; a porta de madeira encontra-se aberta dando espaço para o “espiar” de uma modesta

paisagem composta por plantas e pelo telhado de uma casa da vizinhança, que observamos com restrição se estender após o muro da residência do engenheiro; no vidro da porta observamos o reflexo dessas folhagens, um recurso que emprega o sentido de continuidade da vegetação, que se prolonga para o interior da residência nos dois vasos que decoram o recinto familiar.

O ambiente é decorado seguindo os padrões burgueses, que expressam os costumes da família e sua relação com as artes, gosto expresso pelos diversos gêneros artísticos dispostos na cena, entre os quais as três pinturas com moldura dourada, dispostas nas paredes, as duas esculturas acima do piano, os dois porta-retratos apoiadas acima da cabeceira do sofá e os instrumentos musicais posicionados à direita do quadro, sendo estes respectivamente um piano e um violoncelo; sobre a calda do piano uma partitura encontra-se aberta, sendo esta uma possível alusão à prática musical de um dos integrantes. A partitura mantém ainda relação com o busto em terracota de Beethoven, posicionado acima do piano, e possivelmente com o outro busto que aparece cortado na imagem à direita.

As posses ostentadas no ambiente burguês deste período, como as que observamos no retrato da família Pinto, em sua sala de estar moderna para o período, correspondiam aos elementos valorizados por uma recente classe urbanizada. Conforme Gilda de Mello e Souza:

Em sociedades de formação recente, como no Brasil do século XIX, onde os grupos não se encontram suficientemente caracterizados, diferenciados entre si por uma tradição de usos, costumes e maneiras próprias, a posse da riqueza é a grande modificadora da estrutura social. [...] (SOUZA, 2009. pp. 113-114).

A paleta do retrato apresenta cores fortes e marcantes, com nuances de tons terrosos e pigmentos amarelados, que eclodem como luminosidade no quadro. O próprio pintor Almeida Júnior aborda essa questão da preferência brasileira pelas cores fortes, em uma carta aberta direcionada ao pintor Benedito Calixto, publicada no *Correio Paulistano*:

[...] o brasileiro gosta das cores vivas: basta olharmos para a pintura externa dos nossos prédios, para o motivo da decoração interior das casas, para a espetacular toalete das senhoras; em tudo domina o tom de oleografia, o gosto pelas cores fortes e o desdém pelos tons, médios. (ALMEIDA JÚNIOR. In: *Correio Paulistano*, São Paulo, 03 de ago. 1890, p. 3. Apud LOURENÇO, 1980, v1, p. 75).

Como já mencionamos, o retrato traz o engenheiro acompanhado de sua família em uma aconchegante sala de estar. A manta felpuda que recai sobre o braço de sua caldeira em direção ao chão, acolhe o descanso de um cachorro. Atrás do cachorro e encostado ao piano, no canto direito da tela, observamos um violoncelo, que certamente podemos afirmar ser do próprio engenheiro Adolfo Augusto Pinto (1970, p. 128), pois o mesmo aborda que aos 34 anos começou a se dedicar ao estudo do instrumento. Todavia, acabou desistindo, anos depois, devido à dificuldade do aprendizado.

Se levarmos em consideração a data de nascimento¹³⁹ dos retratados em relação à datação do quadro no ano de 1891, Adolfo Augusto Pinto teria 35 anos. Sua esposa D. Generosa Liberal Pinto retratada ao fundo da cena, sentada em um sofá, com sua atenção voltada para a costura contaria com 29 anos. Na ocasião do retrato, o casal estava junto há 11 anos, pois haviam contraído matrimônio em abril de 1880¹⁴⁰. E com certa curiosidade, identificamos ao observar o retrato, que somente o engenheiro usa em seu dedo anular esquerdo, a aliança dourada, símbolo de seu matrimônio. Como possível hipótese, podemos mencionar que D. Generosa deva ter retirado a sua aliança devido à atividade do bordado, que demandava empenho exclusivo de suas mãos e que talvez a utilização da aliança no dedo anular atrapalhasse sua desenvoltura no manejo da agulha e linha sobre o tecido.

A divisão de gêneros no retrato da família de Adolfo Augusto Pinto é algo nítido e correspondia à realidade da época onde a mulher se dedicava aos filhos e aos afazeres domésticos, enquanto o homem se responsabilizava pelo sustento da família, exercendo o controle sobre os filhos, esposa e sobre as finanças. A hierarquia familiar é representada no retrato ao expor, em primeiro plano, o engenheiro sentado em sua cadeira lendo seu jornal, sendo o espaço que a figura do patriarca ocupa certamente o campo mais próximo da nossa visão, como se para observarmos o retrato de sua família tivéssemos que primeiro olhar para sua figura para depois avistarmos seus descendentes. Para Shearer West (2004, p. 105), era comum nos retratos de família, principalmente, nos períodos de dominação patriarcal, que o pai de família ocupasse o lugar mais importante do quadro.

¹³⁹ A data de nascimento dos integrantes da família é mencionada em PINTO, 1970, p. 21.

¹⁴⁰ Conforme palavras do engenheiro: “Casei-me no Rio de Janeiro a 22 de abril de 1880 com a senhora D. Generosa da Costa Liberal [...]”. Disponível em: PINTO, 1970, p. 21.

A família burguesa, que neste período nos chama atenção, traria uma nova mentalidade para as relações familiares e domésticas da época: “[...] Um sólido ambiente familiar, o lar acolhedor, filhos educados e esposa dedicada ao marido, às crianças e desobrigada de qualquer trabalho produtivo representavam o ideal de retidão probidade, um tesouro social imprescindível. [...]” (D’INCAO, 2013, p. 223).

Como percebemos, essa mentalidade é transmitida no retrato da família do engenheiro, que conforme a autora aponta em seu texto, indicaria uma reorganização das atividades domésticas, sendo estas transformadas pela vida burguesa. (D’INCAO, 2013, p. 225).

Apontamos ainda a possibilidade de identificação dos filhos do casal retratados na tela. Uma prole composta por cinco crianças, três meninas e dois meninos, que em um primeiro momento, quando somente contemplamos o quadro podemos pensar se tratar de quatro meninos e somente uma menina, sendo esta identificada facilmente, por estar ao lado da mãe apreendendo a costurar e, talvez, por ser visivelmente mais “feminina”, de acordo com os padrões de nossa época, em relação às demais crianças que ostentam um corte de cabelo curto, que dificultam a distinção de gênero.

A própria vestimenta das crianças não apresenta visível diferenciação entre meninas e meninos, que aparentemente parecem vestir camisolões de cores diferentes. Como aponta Yannick Vu:

As roupas das crianças não evoluíram tão rapidamente quanto a dos adultos e, mesmo em alguns casos, pareciam estar fora da moda, pois sua tipologia sobreviveu de um século para o seguinte. Meninos e meninas vestiam o mesmo tipo de roupas e, com bastante frequência, é possível diferenciá-los apenas pelos brincos ou um penteado mais elaborado nas meninas. Nem as cores eram características de diferenciação de sexo [...] (Catálogo *Nins – Retratos de crianças dos séculos XVI ao XIX*, 2000, p. 7).

Com efeito, a filha mais velha Águeda Liberal Pinto teria 10 anos em 1891 e sua irmã Ida Liberal Pinto 9 anos. A proximidade das idades das irmãs dificulta o nosso reconhecimento se a menina que está ao lado da mãe, atenta à costura, seria Águeda ou Ida. Da mesma maneira, nos perguntamos qual das duas irmãs é retratada, sentada no chão, segurando um bebê. No entanto, acreditamos que a menina sentada no sofá ao lado da mãe seja Águeda, a filha primogênita do casal, que foi tradicionalmente retratada recebendo lições de costura, uma prática essencial para as “virtudes” ou os “dotes” femininos da época. Nesse sentido, sua irmã Ida, ao cuidar da criança em seu

colo, estaria estabelecendo os futuros vínculos maternos, que também eram esperados para a educação das meninas, que assumiriam em sua juventude o papel de mãe e dona de casa. Contudo, sabemos¹⁴¹ que na vida adulta nenhuma das duas irmãs constituiu família. Águeda permaneceu solteira até sua morte e sua irmã Ida optou pelo chamado voto religioso, seguindo sua vocação de tornar-se freira, adotando o nome de Irmã Maria Adolpho de Sion.

O terceiro filho do casal Gastão Liberal Pinto, futuro bispo de São Carlos, é retratado aos 7 anos, sendo ele o garoto de pé que folheia um álbum de fotografia, próximo ao sofá, no fundo da tela. Já Carmen Liberal Pinto, a quarta filha, que futuramente adotaria Hermannny como sobrenome de casada é a menina retratada aos 5 anos sentada no chão, ao lado da irmã com o bebê nos braços. E, por fim, o bebê, que em descrições anteriores não se sabia o nome ou se este seria um filho ilegítimo do engenheiro, devido à tonalidade de sua pele. Parece tratar-se, no entanto, do filho caçula Adolfo Augusto Pinto Filho¹⁴², nascido em 23 de junho de 1891, ano em que é datada a produção do retrato da família. A própria indicação de Vera Hermannny de Oliveira Coutinho, neta do engenheiro, em sua carta de doação do quadro, menciona a presença de Adolfo Pinto Filho no retrato da família.

[...] É uma reunião do casal com os cinco filhos: Adolfo Pinto, Generosa L. Pinto, a filha mais velha Agueda Pinto a 2º Irmã Maria Adolfo de Sion o 3º D. Gastão Liberal Pinto bispo de São Carlos, a quarta a minha mãe Carmen Pinto Hermannny e último Adolfo Pinto Filho. (COUTINHO, 24, jul. 1981).
143

A questão da cor da pele da criança é algo intensamente discutido na historiografia. Alguns autores indiquem que se trate de um bebê mulato acolhido. Elaine Dias (2013, p. 50) aponta: “[...] duas crianças menores brincam com um bebê mulato, sugerindo os cuidados da família para com um membro que foi afetuosamente acolhido. [...]”. A esse respeito, Luciano Migliaccio (2014, pp. 204- 206) menciona: “[...] Uma criança negra, quase uma boneca entre os braços de um dos meninos, alude ao destino dos antigos escravos na ordem futura da sociedade. [...]”. Por último, Sérgio Miceli:

¹⁴¹ Informações mencionadas em: PINTO, 1970, 2º nota de rodapé da página 21.

¹⁴² Nome mencionado em: PINTO, 1970, 2º nota de rodapé da página 21.

¹⁴³ Carta de Vera Hermannny de Oliveira Coutinho, neta de Adolfo Augusto Pinto, conservada na pasta catalográfica do quadro no núcleo de Gestão Documental do Acervo da Pinacoteca do Estado.

Por fim, não se pode deixar de comentar o bebê de tez escura cuja presença chama a atenção até mesmo de escolares em visita ao museu. Existem diversas explicações para esse enigma étnico-visual incorporado por Almeida Jr., que costumam ser contadas em registro ficcional pelas professoras e guias de excursões: o filho de uma das empregadas da família; o filho de um prócer político mulato e amigo do engenheiro; uma criança pobre adotada pela família do engenheiro; o emblema em carne e osso da adesão do engenheiro e do pintor aos ideais abolicionistas e republicanos de igualdade. (MICELI, 2003, p. 50).

Esta questão permanece em aberto. Se é Adolfo Augusto Pinto Filho, um filho legítimo do casal, por que Almeida teria retratado a pele da criança com a tonalidade mais escura? A questão suscita, de fato, muitas dúvidas, que podem ser intensificadas de acordo com observações levantadas ao decorrer de nossa pesquisa, aqui apresentadas.

Como vemos, os indícios fortalecem as evidências de que o bebê retratado é filho legítimo de Adolfo Augusto Pinto. No entanto, ainda permanece a questão sobre o escurecimento da pele do bebê. Seria algo relativo a ele ou a tela teria sofrido alguma ação do tempo, escurecendo a tinta justamente do bebê? Aponta-se esta questão porque se sabe que algumas telas de Almeida Júnior sofreram alterações com o tempo, como aquela de *Caipiras Negaceando*, do Museu Nacional de Belas Artes. Segundo Fernanda Pitta¹⁴⁴, o uso do betume teria intensificado os tons escuros da tela, e o mesmo pode, talvez, ter acontecido no retrato da família de Adolfo Augusto Pinto.

Ao observarmos atentamente o retrato na exposição de longa duração do acervo¹⁴⁵, percebemos que a tonalidade da pele do bebê é semelhante ao tom dos braços e das mãos da menina que o sustenta em seu colo (figura 71 e figura 72) que, curiosamente, se difere da tonalidade de seu rosto, visivelmente mais clara. Tais detalhes apontam para uma possível ação do tempo, que aliada ao escurecimento do pigmento, resultaria nesta diferenciação da cor da pele entre os irmãos. Isto teria levado uma série de historiadores a pensarem na hipótese de um filho ilegítimo. Desta forma, apontamos, aqui, essa nova compreensão sobre o possível escurecimento da tela, a qual só poderia ser confirmada a partir de um laudo técnico¹⁴⁶ das transformações sofridas

¹⁴⁴ A respeito da utilização do betume e do escurecimento do quadro “Caipiras Negaceando”, ver PITTA, 2013.

¹⁴⁵ Exposição “Arte no Brasil: uma história na Pinacoteca de São Paulo”, em cartaz desde 15 de outubro de 2012 com previsão para término em 31 de dezembro de 2016. O quadro se encontra na Sala sete, que corresponde ao “Realismo Burguês”.

¹⁴⁶ A este respeito mencionamos os dados relativos à restauração da tela contidos na Ficha catalográfica do quadro, conforme registrada no banco de dados da Instituição: “Restaurações: 1982 (maio):

com a tinta pelo tempo, ou ainda se houve, ou não, a inserção específica do betume, pois conforme Pitta (2013, p. 314): “[...] o betume serve como camada preparatória e fixador do tom exato da luminosidade, rebaixando os mais altos e unificando os valores.”

Isto posto, também nos interessa aprofundarmos algumas questões relacionadas à viagem que Almeida Júnior realizou no ano de produção deste quadro. Segundo a “Cronologia em primeira mão” de Ana Paula Nascimento e Maia Mau (LOURENÇO, 2007, p.16), em 1891 o pintor Almeida Júnior realizou sua terceira viagem a Europa. Conforme notas publicadas no jornal *O Estado de S. Paulo*, encontradas em nossas pesquisas em periódicos, podemos datar a sua saída do país, no mês de junho, através deste extrato: “Embarcou ontem em Santos, no vapor italiano *Duca di Galiera*, com destino a Genova, de onde partirá para Paris, o nosso estimado pintor Almeida Junior.” (*O Estado de S. Paulo*. São Paulo, 10 jun. 1891, 1ª col., p. 2.). E seu retorno também foi noticiado pelo jornal no mês de outubro: “De volta de sua viagem a Europa, onde se demorou alguns meses, chegou anteontem a esta capital o nosso estimadíssimo e notável pintor Almeida Junior.” (*O Estado de S. Paulo*. São Paulo, 11 out. 1891, 1ª col., p. 2.).

Nesse sentido, o pintor viajou antes do nascimento do filho caçula do engenheiro Adolfo Augusto Pinto e retornou quando o bebê completava quatro meses. Tais evidências nos levam a acreditar que o retrato foi produzido entre os meses de outubro e dezembro de 1891. Uma nota encontrada nesta pesquisa e divulgada no jornal *O Estado de S. Paulo*, de fevereiro de 1892, faz menção ao retrato da família, sendo esta a única referência do período encontrada, que se aproxima da datação do quadro.

Dois quadros. – O nosso estimado pintor Almeida Junior tem concluído dois bellos quadros, um representando numa sala elegante o dr. Adolpho Pinto e sua família; outro, de paisagem, representando, num barco, duas bonitas crianças. Tanto um como outro, apesar da dificuldade do gênero, pouco atraente para um artista, é obra de valor, pela composição e pela execução. A paisagem é muito feliz, pintada com simplicidade e carinho, e a sala excelente nos adornos, moveis e tapeçarias, em que o notável artista, como sempre, se esmerou.

reentelamento pelo método holandês (cera-resina), extração da camada de verniz escurecido, reintegração da matéria faltante na camada pictórica, retoques nas reposições, aplicação de nova camada de verniz (fosco), (rest: Juan Carlos Somma Rennart); 1982 (15 dez.): reentelamento, extração da camada de verniz escurecido, limpeza da Camata pictórica, reintegração de matéria, retoques em várias pequenas perdas de tinta, aplicação de nova camada de verniz, (rest: Juan Carlos Somma Rennart); 1983 (31 jan.): o quadro foi restaurado, estado de conservação: BOM, (exame: Juan Carlos Somma Rennart); 1988 (28 out.): estado de conservação: REGULAR, (exame: Marilucia Bottalo, Denise Maria Rodrigues).” Consulta realizada no núcleo de Gestão de Acervo Documental da Pinacoteca, no dia 03 de fevereiro de 2015.

Almeida Junior pretende fazer em breve uma exposição de seus trabalhos, na qual figurarão estes dois quadros, e então o publico terá ocasião de os apreciar, e pós de nos referir a elles mais detidamente. (“Locaes”. O Estado de S. Paulo. São Paulo, 21 fev. 1892. 1ª col., p. 2).

O outro quadro mencionado na nota do periódico seria o retrato dos *Os irmãos Munhós*¹⁴⁷ (figura 73), o qual encontramos divergências na datação, entre o ano de 1893¹⁴⁸ e 1896¹⁴⁹. Porém, segundo a indicação da nota do periódico, percebemos que no início do ano de 1892, o quadro já estaria finalizado. A pintura retrata dois irmãos, ao lado esquerdo do quadro temos um menino de cabelo longo sentado no barco à beira do rio, do outro lado, seu irmão se encontra de pé segurando uma vara de pescar. Nesta tela, temos a sensação que as crianças foram inseridas dentro da paisagem que os rodeiam. Segundo menciona Lourenço a respeito do quadro:

[...] Após haver captado a expressão e os detalhes, o ituano enquadrrou-os no local de origem familiar, ou seja, à beira do rio Tietê, interior paulista. Curioso e único é o traje, distante do terno infantil dos demais, pois encontram vestidos com camisola típica usada para meninos até dada faixa etária, indicando o interesse do artista em trazer a alteridade e a intimidade desejada. (LOURENÇO, 2007, p. 74).

A respeito da exibição do retrato, não identificamos dados que confirmem a sua presença em exposições realizadas pelo pintor. Procuramos nos materiais pesquisados as obras expostas pelo artista nos anos que sucederam a realização do retrato. Encontramos um relato dos quadros expostos na cronologia da vida do pintor, disponibilizada no livro “A morte no fim do mundo – A história do pintor Almeida Júnior” de autoria de Domício Pacheco e Silva (2013, pp. 167-174), e assim como em demais materiais não há menção do retrato da família de Adolfo Augusto Pinto ter sido exposto entre os anos de 1891 a 1899. Isto nos leva a acreditar que o quadro permaneceu em posse da família, sem grandes repercussões, até a sua doação para a Pinacoteca do Estado de São Paulo, em 1981, pois somente após essa data encontramos sua imagem nas catalogações de obras do pintor e em periódicos que tratam de sua exposição na própria Pinacoteca do Estado de São Paulo, alguns anos após a sua doação.

Anterior à sua doação, temos a menção da existência do quadro feita por Maria Cecília França Lourenço, em sua monografia “Almeida Júnior: o pintor que pintou o

¹⁴⁷ Conservada em São Paulo, coleção particular.

¹⁴⁸ Datação apontada por LOURENÇO, 2007, p. 72.

¹⁴⁹ Datação apontada por PITTA, 2013, p. 255, nota de rodapé 446.

caipira” de 1977, (que ganhou o concurso de monografia sobre Almeida Júnior), no capítulo “VIII – Apêndices”, correspondente a “Relação de obras”, onde a pesquisadora menciona o retrato da seguinte forma: “157 – ‘O Lar’ ou ‘Um interior de família’. Retrato (63:127) Col. Adolfo Pinto.” (LOURENÇO, 1977. p. 114). E segundo orientação da própria autora é possível saber que a obra foi incluída na relação, através da citação, já mencionada nesta pesquisa, de Adolfo Augusto Pinto sobre o quadro, pois conforme Lourenço: “Existem obras citadas em livros, daí porque as acompanha uma referência bibliográfica.” (LOURENÇO, 1977, p. 95). Quando menciona a tela, aparece a indicação “(63:127)”, sendo que esta numeração corresponde, inicialmente, à ordem da bibliografia utilizada pela autora, neste caso o livro “Minha vida: memórias de um engenheiro paulista”, de Adolfo Pinto. O número 63 é aquele da lista bibliográfica, e a página consultada neste livro corresponde ao número 127.

Outro indício do contexto familiar em que o retrato se manteve é a fotografia (figura 74) arquivada na ficha catalográfica do quadro na Pinacoteca, em que a tela aparece disposta em uma parede, acima de um sofá, onde se encontram sentadas a Sra. Carmen Pinto Hermann e sua filha Vera Hermann de Oliveira Coutinho, respectivamente filha e neta de Adolfo Augusto Pinto, sendo estas duas figuras responsáveis pela doação do retrato à Pinacoteca. Afinal a Sra. Carmen deve ter manifestada em vida, a vontade de efetuar a doação do quadro para a instituição após sua morte; e de fato, foi sua filha a pessoa que efetivamente concretizou o desejo da mãe.

Com base nas informações coletadas ao longo de nossa pesquisa, podemos mapear a trajetória do quadro até a sua chegada à Pinacoteca, após a morte de Adolfo Augusto Pinto em 1930 e de sua esposa D. Generosa Liberal Pinto em 1951¹⁵⁰. Seus filhos vivos eram Águeda Liberal Pinto (falecida em 1957 em São Paulo)¹⁵¹, Ida Liberal Pinto, já como Irmã Maria Adolpho de Sion (falecida em 1964 em Petrópolis) e Carmen Hermann Pinto, que morava, desde seu casamento, no Rio de Janeiro. Acreditamos que Carmen por constituir família e ter vivido mais anos, tenha herdado os bens da família, após o falecimento de suas irmãs e de seus dois irmãos. A estes dois últimos, nos permitiremos brevemente apontar alguns detalhes da trajetória de suas vidas. Como

¹⁵⁰ O falecimento de D. Generosa Liberal Pinto, no dia 20 de fevereiro de 1951, é mencionado em O Estado de S. Paulo. São Paulo, 21 fev. 1951. 3ª col., p. 5.

¹⁵¹ O falecimento dos filhos é citado em PINTO, 1970, 2º nota de rodapé da página 21.

já mencionamos, Gastão Liberal Pinto, semelhante à irmã Ida também seguiu sua vocação religiosa e tornou-se bispo de São Carlos, falecendo nesta cidade no ano de 1945¹⁵². Seu irmão Adolpho Augusto Pinto Filho, o caçula da família, seguiu a carreira de advogado e ensaísta como o pai¹⁵³, o mesmo não contraiu matrimônio e permaneceu solteiro até sua morte¹⁵⁴, que ocorreu cerca de um ano depois de seu pai em 1931 na Suíça, onde se encontrava em tratamento. O extrato retirado do jornal *O Estado de S. Paulo*, do mês de setembro deste ano, encontrado em nossa pesquisa, aborda a morte de Adolpho Augusto Pinto Filho e novamente afirma a paternidade do engenheiro Adolfo Augusto Pinto.

FALLECIMENTOS

DR. ADOLPHO AUGUSTO PINTO FILHO – Telegramma da Suíça informa ter ontem falecido em Shatzalp, Davos, onde se achava em tratamento, o dr. Adolpho Augusto Pinto Filho, cavalheiro muito estimado na sociedade paulistana e membro de tradicional família deste Estado.

Dotado de rara inteligência e invejável cultura, sobretudo philosophica e sociológica; figurava o dr. Adolpho Augusto Pinto Filho entre os nossos mais brilhantes intellectuaes. Moço ainda, pois contava 40 annos de idade; deixa diversas obras de valor.

Era filho do dr. Adolpho Augusto Pinto, já falecido, e de d. Generosa L. Pinto. Era irmão de d. Águeda L. Pinto, da madre Maria Adolpho de Sion, residente em Petropolis; de mons. Gastão Liberal Pinto, pró vigário geral de São Paulo e de d. Carmen Pinto Hermann, casada com o sr. Luiz Hermann Filho, comerciante no Rio de Janeiro.

O corpo será transportado para São Paulo, onde será sepultado. (O Estado de S. Paulo. São Paulo, 27 set. 1931, 7ª col., p. 3. Negrito no original.).

Consequentemente, após a morte da última herdeira direta retratada na tela, Carmen Hermann, e para atender sua vontade manifestada em vida, o quadro foi doado por sua filha para a instituição, sendo transportado do Rio de Janeiro para a Pinacoteca

¹⁵² O falecimento do bispo Gastão Liberal Pinto também é mencionado em PINTO, 1970, 2º nota de rodapé da página 21.

¹⁵³ A respeito da carreira de Adolpho Augusto Pinto Filho ver: MELO, Luís Correia de. Adolfo Augusto Pinto /verbete/. In: _____. Dicionário de autores paulistas. São Paulo: Comissão do IV Centenário da Cidade de São Paulo, 1954. p. 477. Agradecemos a professora Maraliz de Castro Vieira Christo por compartilhar seu texto “Negros em espaços brancos: três quadros, uma só história”, apresentado no 2º Seminário Internacional de Moda, Cultura e Arte em 28 de agosto de 2013, realizado pelo Programa de Pós-Graduação em Artes, Cultura e Linguagens da UFJF. Em seu texto, dentre as informações mencionadas acerca do quadro, temos a indicação que Adolpho Augusto Pinto Filho: “formou-se em Direito em 24/12/1912 (http://www.arcadas.org.br/antigos_alunos.php?pagina=13&ano=), participou do debate acerca do neocolonial em São Paulo (O Estado de São Paulo, 24/04/1920), [...]” CHRISTO, 2013, p. 4, 9º nota de rodapé.

¹⁵⁴ Adolpho Augusto Pinto Filho foi enterrado no Cemitério da Ordem 3º do Carmo, conforme consta no extrato do Jornal O Estado de S. Paulo, 7 nov. 1931, p. 4, 8º col. Na mesma sepultura que seu pai havia sido enterrado no anterior. O Estado de S. Paulo, 10 nov. 1931, p. 2, 4º col. Visitamos o cemitério, a fim de comprovarmos se existira, ou não, alguma fotografia no jazigo da família, mas nada foi encontrado. (figura 75).

do Estado de São Paulo, conforme consta na nota fiscal¹⁵⁵, que se refere ao traslado da obra da residência de Vera Hermann de Oliveira Coutinho ao seu destino final, onde hoje permanece em exibição.

Relembramos que a tela, no ato de sua encomenda, foi pensada por seu comitente e concretizada pelo artista para permanecer em um ambiente íntimo da família. Nesse sentido, cabe a nós realizarmos o esforço de compreendê-la dentro desse universo primário. E para falarmos novamente sobre a família retratada, retomamos a figura do engenheiro Adolfo Augusto Pinto, a fim de discutirmos alguns aspectos de sua trajetória e a própria constituição de sua família.

3.3. Adolfo Augusto Pinto – entre a Cena de família e o cenário paulista

Contrerrâneo de Almeida Júnior, o engenheiro Adolfo¹⁵⁶ Augusto Pinto (figura 76), se enquadra em uma elite em ascensão retratada pelo pintor ituano, que encomenda um retrato de sua família em meados do ano de 1890, conforme rememora no trecho a seguir:

[...] comuniquei-lhe um dia, em 1890, o desejo que eu acariciava de possuir bons retratos a óleo dos membros de minha família, mas não queria retratos isolados, individuais, desses que, no fim de anos, quando caem nas mãos de terceiros, são como os trastes velhos, inúteis, que acabam atirados nos quartos baixos das habitações tradicionais, queria os retratos de todos os meus, colhidos em conjunto, vivendo uma cena de família¹⁵⁷, queria uma tela que valesse não só pela imagem das pessoas que nela figurassem – e êsse seria para mim seu grande valor subjetivo – porém que tivesse também um merecimento objetivo, de estimação em qualquer tempo e para qualquer amador de arte, em suma, um quadro de gênero, que bem poderia se intitular ‘o lar’ ou ‘um interior familiar’. (PINTO, 1970, p. 127. Grifo meu).

Com base nas instruções do engenheiro, percebemos que seu pedido foi atendido, tendo resultado no retrato de sua família em uma elegante sala de estar, onde

¹⁵⁵ Arquivada na pasta catalográfica do quadro no Acervo documental da Pinacoteca.

¹⁵⁶ Referente à grafia do primeiro nome do engenheiro, encontramos duas formas de escrita: Adolpho e Adolfo.

¹⁵⁷ Grifo meu. Aponta uma prematura identificação da tela, através do futuro título adotado “Cena de família”. Conforme consta na ficha catalográfica do quadro, registrada no banco de dados da Instituição a tela foi inicialmente nomeada como “sem título – Cena de família de Adolfo Augusto Pinto” e foi alterado por Giancarlo Hannud, então pesquisador do Núcleo de Pesquisa em Crítica e História da Arte da instituição na época, “Parece-me pouco explicativo termos ‘Sem título’ na obra e logo depois ‘(cena de família de Adolfo Pinto)’, proponho retirarmos o sem título e utilizarmos ‘Cena de família de Adolfo Pinto’ como título atribuído.”.

os integrantes são registrados imersos em atividades cotidianas, de forma natural, sem a presença de poses ou teatralidade nos movimentos. Temos a sensação que a família foi retratada sem a consciência deste ato, semelhante a uma fotografia que registra um momento sem que os fotografados possuam a noção do acontecimento, pois conforme Marize Malta nos adianta a respeito dos retratos fotográficos nos fins do século XIX:

A maioria dos retratos tomados dentro de casas costuma ser requisitada para registrar eventos especiais e para fixar a reunião de vários membros da família, transformando os instantâneos em repositórios pretensamente seguros de lembrança. [...] A casa, o ângulo da sala, a inserção da pessoa no ambiente, criavam uma composição de gosto realista. [...] Mostrava-se o indivíduo no seu lugar, na sua intimidade, no seu lar para que ele mesmo e outros o vissem em casa. A casa e o dono posavam juntos, procurando definir modos seguros de interpretação de si, [...] (MALTA, 2011, p. 166).

Ao observarmos o retrato da família do engenheiro, percebemos a relação dos retratos com o ambiente representado, no sentido do local não aparentar ser somente um plano de fundo ou cenário do quadro. O intuito da encomenda deste retrato, como salienta Aracy Amaral (1990, p. 58) em seu artigo "A luz de Almeida Júnior" denota uma: "[...] intenção bem expressa de registrar a marca civilizada desta nova sociedade dentro de um ambiente subtropical como o nosso, [...]". Aborda, ainda, contextos mais profundos como os ressaltados por Sergio Miceli:

O retrato de família, encomendado por ele a Almeida Jr. em 1891, expressa as dimensões conexas da existência social desse engenheiro colecionador, cuja fortuna foi acumulada em frentes de atividades complementares: dirigente executivo assalariado com participação acionária; consultor de grupos financeiros; sócio de empresas; engenheiro competente; militante católico; publicista e intelectual especializado. (MICELI, 2003, p. 47).

Cena de família de Adolfo Augusto Pinto nos chama a atenção e desperta nosso interesse para vários elementos que compõem o quadro, sejam artísticos ou sociais. Ao longo deste capítulo, daremos ênfase à análise estilística do retrato, e também procuramos apontar as questões relativas aos retratados e à encomenda, pois conforme Sergio Miceli:

Os retratos constituem, antes de tudo, o fruto de uma complexa negociação entre o artista e o retratado, ambos imersos nas circunstâncias em que se processou a fatura da obra, moldados pelas expectativas de cada agente quanto à sua imagem pública e institucional, quanto aos ganhos de toda ordem trazidos pelas diversas formas e registros de representação visual, enfim, quanto ao manejo dos sentidos que retratistas e retratados pretendem

infundir, seja na própria obra, seja nos parâmetros de sua leitura e interpretação. (MICELI, 1996. p. 18).

Com efeito, a naturalidade com que se desenrola a cena nos levou a pesquisar acerca dos integrantes desta família, inicialmente identificados pelo seu patriarca, devido à atribuição de seu nome no título da tela, sendo esse personagem um importante engenheiro paulista do final do século XIX e início do século XX. Lembrado por sua atuação intensa nas questões relacionadas ao transporte viário em São Paulo, destacamos também a sua circulação no meio artístico e cultural da época ¹⁵⁸.

Conforme consta em sua autobiografia (PINTO, 1970), Adolfo Augusto Pinto nasceu em Itu, em sua cidade natal foi o primeiro aluno matriculado no Colégio São Luís, prosseguiu seus estudos em São Paulo em vista de estudar medicina na Bahia. Mas, devido às circunstâncias diversas, não deu continuidade a essa carreira, vindo a cursar engenharia civil no Rio de Janeiro. Foi somente em seu retorno a São Paulo que sua carreira foi iniciada, no ano de 1880, como engenheiro fiscal do Governo da Província, junto a Companhia Cantareira e Esgotos, cargo que ocupou até meados de 1885. Em outubro de 1885, foi nomeado Engenheiro Fiscal da São Paulo Railway Company, ausentando-se do mesmo em 1888 para ocupar o cargo de Chefe do Escritório Central e Engenheiro Auxiliar na Companhia Paulista de Estradas de Ferro, onde permaneceu até o ano de 1924, quando se aposentou.

Em paralelo à sua carreira, o engenheiro ocupou posições de destaque em alguns institutos, entre as quais sua participação como membro do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro – IHGB, e do Instituto Histórico e Geográfico de São Paulo – IHGSP¹⁵⁹ e ainda foi um dos membros fundadores da Academia Paulista de Letras¹⁶⁰. Por certo, a participação do engenheiro nessas associações certifica sua posição e importância no meio científico e literário daquele período.

No decorrer de sua vida, o engenheiro foi um católico fervoroso e muito atuante, tendo participado de muitas ações religiosas em benefício da igreja, integrando Comissão Executiva das Obras da nova Catedral de São Paulo (PINTO, 1970, p. 115).

¹⁵⁸ Para saber mais a respeito da trajetória do engenheiro Adolfo Augusto Pinto ver: PINTO, 1970.

¹⁵⁹ Tentamos estabelecer contato com o IHGSP, no entanto, não obtivemos sucesso. Fomos informados que a biblioteca encontrava-se em reforma e todos os livros armazenados em caixas, tal cenário inviabilizou nossa pesquisa no local.

¹⁶⁰ Adolfo Augusto Pinto foi fundador da Cadeira n.º 38, cujo Patrono foi Clemente Falcão de Souza Filho. Informação presente em: <<http://www.academiapaulistadeletras.org.br/academicos-antecedentes.html>>.

Tal doutrina católica refletiu na constituição de sua família, uma vez que “tendo constituído família, procurei fazer de meu modesto lar doméstico o reflexo dos princípios religiosos que me animavam, [...]” (1970, p. 106). Em especial, destaca-se a criação e futuro de seus filhos, pois “Crescidos num ambiente de tal natureza, não é para estranhar que me fôsse dada a felicidade de ver que dois dêles, minha filha Ida e meu filho Gastão, se sentissem com vocação religiosa [...]”(1970, p. 106).

Em sua trajetória profissional, Adolfo Augusto Pinto desempenhou melhorias e avanços nas questões relacionadas ao transporte viário em São Paulo. Todavia, o engenheiro sempre deixou evidente seu culto pelas artes desde seus estudos na Escola Politécnica, no Rio de Janeiro, onde visitava o teatro e a “Pinacoteca Nacional”, e nesta admirava os quadros de Victor Meirelles, Pedro Américo e outros conceituados pintores brasileiros (PINTO, 1970, p. 126). Nesse sentido, percebemos que desde sua juventude o engenheiro já era um apreciador das artes, o que deve ter influenciado para que em sua maturidade assumisse o papel de incentivador e promotor das Belas Artes.

No exercício de seu cargo de Chefe do Escritório Central e Engenheiro Auxiliar da Companhia Paulista, após o cinquentenário da fundação da Cia, promoveu em 1918, com apoio da Diretoria, uma homenagem ao seu fundador e aos presidentes que exerceram mandato até aquele período. Nesta homenagem, coube a realização de retratos destas figuras importantes pelos pintores nacionais Oscar Pereira da Silva, Paulo do Valle e Pedro Alexandrino Borges. Os quadros formaram uma galeria histórica¹⁶¹ (figura 77), no Escritório Central da Companhia, junto à outra tela que Adolfo Pinto intermediou. Esta tratava-se de uma reprodução também realizada pelo pintor Paulo do Valle da inauguração do primeiro trecho ferroviário da Companhia, a estrada de Jundiaí a Campinas, em 11 de agosto de 1872. A reprodução foi baseada em um trabalho litográfico, com desenho e impressão de Júlio Martin, um artista francês que instalou a primeira oficina litográfica de São Paulo (PINTO, 1970, p. 66). Tal passagem evidencia o contato do engenheiro com os artistas da época e também seu interesse pelas artes.

Em 1893, Adolfo Augusto Pinto representou o Brasil na Exposição Colombiana de Chicago, onde destacamos os prêmios dirigidos ao pintor Almeida Júnior por seus

¹⁶¹ Encontramos uma reprodução, infelizmente de pouca qualidade, desta galeria em uma página eletrônica: <<http://www.marcoarelioasilva.com.br/historico.html>>.

quadros *Caipira Negaceando*, *Repouso do Modelo* e *Leitura*¹⁶² (figura 78). Os relatos da viagem e da exposição estão descritos em matérias publicadas no jornal *O Estado de S. Paulo*, reunidas no livro “Viajando” de 1901. Desta obra, destacamos a passagem onde os quadros de Almeida Júnior são mencionados:

No palacio das bellas artes consta a exposição brasileira de seis trabalhos de escultura, d’ entre os quaes se destaca, em tamanho natural, o esplendido grupo representando o *Christo e a Adultera*, de Rodolpho Bernardelli, e cerca de cem pinturas a oleo, de quasi todos os artistas notaveis do nosso paiz. De Almeida Junior, o conhecido pintor paulista, figuram tres de seus melhores quadros: *Os caipiras negaceando*, *O Repouso do Modelo* e *Uma Leitura*. Os dois primeiros trabalhos são geralmente conhecidos; o ultimo representa uma bella paulistana absorta em interessante leitura no terraço da confortável vivenda que o illustre artista possui em S. Paulo, ao largo da Gloria, uma parte do qual apparece no segundo plano da tēla, cujo o fundo representa o pittoresco bairro do Cambucy, com suas ondulações, declinando suavemente e indo morrer na várzea que campeia ao pé. (PINTO, 1901. pp. 122-123).

No artigo publicado em 06 de setembro de 1893, no *O Estado de S. Paulo*, segue a mesma citação mencionada anteriormente, mas temos um comentário ampliado, que não consta no livro “Viajando”, sendo este dirigido ao quadro *Leitura*:

Tenho especial affecto a essa pintura, para mim de extraordinário encanto suggestivo; é que vi-a nascer do pincel do artista e cada vez que revejo aqui, tão longe da terra de que ambos somos filhos, sinto immensa saudade do nosso querido ninho. (PINTO, Adolfo. Viajando. O Brasil em Chicago. O Estado de S. Paulo. 06 de set. 1893. 4ª col., p. 2.).

Neste trecho, somos levados a retomar uma citação anterior em que o pintor Almeida Júnior em uma correspondência a Rodolpho Bernardelli, aborda não ter a intenção em participar da exposição, porém “um dos membros da Comissão deste Estado me obrigou a acabar precipitadamente um pequeno estudo no cavalete: é apenas $\frac{2}{3}$ do natural, para qual dei o nome de ‘Uma Leitura’.”¹⁶³. Tudo indica que este membro da comissão fosse o próprio engenheiro, pois como o mesmo afirmou: “Tenho especial affecto a essa pintura, para mim de extraordinário encanto suggestivo; é que vi-a nascer do pincel do artista e a cada vez que revejo aqui, tão longe da terra de que ambos somos filhos, sinto immensa saudade do nosso querido ninho.” (PINTO, Adolfo. Viajando. O Brasil em Chicago. O Estado de S. Paulo. 06 de set. 1893. 4ª col., p. 2.).

¹⁶² Conservada na Pinacoteca do Estado de São Paulo, São Paulo.

¹⁶³ Trecho obtido em: SINGH JR, 2004, p. 176. Também é mencionado em: PITTA, 2013, na nota de rodapé 536.

Em continuidade ao comentário anterior, Adolfo Augusto Pinto parabeniza Almeida Júnior pela medalha concedida ao quadro *Caipiras negaceando*, tratando-o como “distinto amigo e conterrâneo”:

A nossa exposição artística, se não é notavel pela quantidade de trabalhos, recomenda-se pela quantidade de valor dos mesmos, as que ha accrescentar que o commissario brasileiro, chefe da secção, mereceu a honra de fazer parte do jury de recompensar, encarregado de julgar todos os trabalhos do departamento artístico. E, muito baixinho, segredou-me o Bernardelli que, entre os quatro ou seis quadros brasileiros que serão medalhados, conta-se *Os Caipiras* de Almeida Junior, pelo que antecipo meus parabéns ao distinto amigo e conterraneo. (PINTO, Adolfo. Viajando. O Brasil em Chicago. O Estado de S. Paulo. 06 de set. 1893. 4ª col., p. 2.).

No entanto, ao consultarmos o *Catalogue of the Brazilian section at the World's Columbian exposition*,¹⁶⁴ de 1893, não encontramos menção ao nome do engenheiro Adolfo Augusto Pinto entre os indicados ao final do catálogo como parte da *Commission of the United States of Brazil*¹⁶⁵. O fato é que catálogo foi publicado em Chicago e talvez a ausência do nome do engenheiro, nesta edição, possa evidenciar que o seu papel não fosse essencial como o próprio veio a destacar em seus escritos, pois outros nomes conhecidos por nós são mencionados, como de Rodolpho Bernardelli e do maestro Carlos Gomes¹⁶⁶.

Ainda no que se refere às artes, em 1911, Adolfo Augusto Pinto fundou, com auxilio de artistas e apreciadores das artes, o Conselho Geral das Exposições Brasileiras de Belas Artes em São Paulo, sendo esta a origem da Pinacoteca do Estado de São Paulo, do Conselho de Orientação Artística do Estado e da Escola de Belas Artes de São Paulo. Como presidente, neste primeiro ano da comissão, promoveu com auxílio de seus companheiros do Conselho a primeira exposição brasileira de belas artes¹⁶⁷. Foi inaugurada em 24 de dezembro de 1911, no edifício do Liceu de Artes e Ofícios, onde se encontra hoje a Pinacoteca do Estado de São Paulo.

Na inauguração, o engenheiro adquiriu quatro telas, sendo estas: “Manhan” de Benedito Calixto; “Leitura” de Timotheo da Costa; “Melancolia” de Baptista da Costa e

¹⁶⁴ Disponível online em: <<https://archive.org/details/cataloguebrazil00expogoog>>.

¹⁶⁵ Os nomes dos integrantes da Comissão são mencionados no catálogo entre as páginas 146-147.

¹⁶⁶ Ainda veremos, nesta monografia, algumas considerações a respeito do maestro Carlos Gomes, sobretudo, no que diz respeito a sua relação com o pintor Almeida Júnior.

¹⁶⁷ O discurso de abertura da exposição, proferido pelo engenheiro, consta no jornal O Estado de S. Paulo de 25 de dezembro de 1911, pp.5-6. E a lista de artistas e de obras expostas é mencionada na página 6 desta mesma edição do periódico.

“Paizagem” de J. Fernandez Machado (O Estado de S. Paulo de 27 de dezembro de 1911, 6^a col., p. 5.). A menção da compra destas obras no jornal *O Estado de S. Paulo* de 27 de dezembro de 1911, reafirma o seu gosto pelas belas artes e pela constituição de seu acervo artístico, iniciado pelo nosso objeto de estudo, o quadro *Cena de família de Adolfo Augusto Pinto*. O engenheiro menciona, em seus escritos pessoais publicados em 1970, a história de aquisição deste retrato que iniciou sua “querida galeria de quadros e outros objetos de arte” (PINTO, 1970, p. 127). Ao observarmos o retrato, identificamos a presença de três quadros no ambiente, que podem contradizer a ideia do retrato de sua família ser o primeiro quadro adquirido ou, então, nos levaria a supor que as telas dispostas na parede sejam elementos decorativos de escolha do próprio pintor e que não corresponderia à realidade, ou seja, que tais quadros não pertencessem ao interior da residência do engenheiro. Um deles, o maior quadro, localizado no canto superior direito, é uma paisagem não identificada, podendo ser de autoria do próprio artista.

Com base na análise de seus escritos, publicados postumamente, em sua já mencionada autobiografia que nos forneceram elementos para avanços iniciais e possíveis hipóteses para a nossa pesquisa, ressaltamos a circulação do engenheiro no meio artístico e cultural da época e outros aspectos diretamente relacionados ao quadro *Cena de família de Adolfo Augusto Pinto*, que procuramos mencionar, ao longo deste capítulo.

Acreditamos que a construção da tela deva-se, em grande parte, ao pedido do próprio comitente e de suas orientações para a elaboração da mesma, pois o engenheiro possuía uma intenção clara, a respeito de como gostaria de ser retratado com sua família. Neste aspecto, abordamos a análise da tela feita por Durce Gonçalves Sanches, a autora menciona que o:

[...] abastado engenheiro ituano, membro fundador da Academia Paulista de Letras que devotava ao pintor uma grande amizade e, por isso, desejou uma obra que falasse de sua família tal qual era. Ao atender com prontidão o pedido do amigo, o artista esmerou nos detalhes e exibiu, na tela, os costumes da família que, nesse momento, condiziam com uma cultura paulista impregnada de alguns modos europeus, mas que não se desvencilham dos costumes interioranos. (SANCHES, 2010, p. 74).

O pintor Almeida Júnior correspondeu às expectativas do engenheiro realizando, conforme suas palavras, um “belíssimo quadro”¹⁶⁸, onde podemos observá-lo em meio

¹⁶⁸ Elogio mencionado pelo próprio engenheiro em PINTO, 1970, p. 127.

aos seus no aconchego de seu lar, um ambiente requintado, que possivelmente condizia à realidade de sua residência. Não encontramos informações descritivas a respeito de como seria a residência da família retratada no quadro, somente o relato feito pelo próprio engenheiro, da localização de sua moradia. Em suas memórias, o engenheiro menciona que ao iniciar sua carreira no ano de 1880, logo procurou construir sua moradia:

[...] tendo eu cuidado logo de construir casa para habitação, e a fiz pelo preço mais ou menos de 8 contos de réis, à Rua Conselheiro Crispiniano, no quarteirão que dá frente para o local em que depois se edificou o Teatro Municipal – deixara de me pesar o ônus do aluguel da casa. (PINTO, 1970, p.23).

Nessa época, o engenheiro já estava casado com D. Generosa, que então, esperava a primeira filha do casal. Nas páginas finais de seu relato, nos deparamos com outra passagem onde a venda desta residência é mencionada. O engenheiro aborda que, nos primeiros dez anos de trabalho, pagou a construção do “modesto prédio para habitação da família, à Rua Conselheiro Crispiniano. [...]” (PINTO, 1970, p. 131). Com a valorização imobiliária produzida pelo “encilhamento”, o engenheiro resolveu se desfazer da propriedade, conforme o seguinte trecho: “Aproveitei a oportunidade para vender por 24 contos o pequeno prédio de minha moradia, que já não tinha capacidade para acomodar a família, então acrescida de quatro filhos, [...]”(PINTO, 1970, p. 131).

Levando em consideração esses dados, chegamos à conclusão que a casa foi vendida por volta do ano 1890, antes do nascimento de seu quinto e último filho. Porém somente no ano de 1898, temos informação de uma nova residência da família, por meio deste extrato: “Em 1898 adquiri grande terreno na Avenida Higienópolis e construí o prédio que venho habitando desde então. [...]” (PINTO, 1970, p. 132). Tal menção nos leva a questionarmos: onde viveu a família, após a venda de sua primeira residência, até a construção desta outra habitação? E nesse sentido, qual seria a habitação retratada em *Cena de família de Adolfo Augusto Pinto*? Não encontramos informações precisas que nos possibilite esclarecer tais dúvidas, também relacionadas à construção e ambientação de nosso retrato. No entanto, o local retratado na cena parece ser a casa da Rua Conselheiro Crispiniano, já que a primeira conversa com o pintor sobre a intenção de ter um quadro de sua família data de 1890. Ainda que o quadro seja datado de 1891, quando a casa havia sido vendida, conforme citamos e já apareça o quinto filho de

Adolfo, parece ter sido essa residência aquela retratada na tela, talvez memorizada pelo pintor Almeida Júnior ao visitar a residência.

A proximidade mantida entre o engenheiro e o pintor também pode ser percebida no discurso feito por Adolfo Pinto aos imortais de São Paulo, proferido na “Conferencia realizada no festival promovido pela Liga Nacionalista de S. Paulo, em 15 de novembro de 1917”. Dentre os personagens importantes citados neste discurso, destacamos a passagem, em que Adolfo Augusto Pinto relembra o pintor Almeida Júnior:

José Ferraz de Almeida Junior

No quadro geral da nossa civilização, a que dão relevo tantos commettimentos de rico e fino lustre, a figura de Almeida Junior, surgindo logo após á de Carlos Gomes, prova que a arte, já de algum tempo, tem um culto em nosso meio, e que não nos faltam almas eleitas para o augusto sacerdócio do bello.

Discipulo querido de Victor Meirelles na Escola de Bellas Artes do Rio de Janeiro, e de Cabanel em Paris, Almeida Junior é o maior pintor nacionalista que o Brasil tem produzido.

Depois de ter composto a <<Fugida para o Egypto>> e o <<Repouso do modelo>>, duas obras primas, cada qual em seu gênero, sufficientes para consagrar o renome de um artista, dedicou-se o grande ituano especialmente á obra patriótica de perpetuar na téla o nosso caboclo, o typo rustico de nosso interior, com seus usos e costumes tradicionais, os pitorescos episodios da roça, surprehendidos em sua flagrante naturalidade, typos, costumes e scenas que vão desaparecendo a pouco e pouco do scenario da vida paulista e que um dia se apagariam de vez se o gênio do artista não tivesse fixado para sempre em seus belos quadros, nos quais a verdade palpita com a mais sentida expressão.

<<Caipiras negaceando>>, <<Cozinha da roça>>, << Picando fumo>>, <<Nha Chica>>, <<Amolação interrompida>>, <<Saudade>>, <<Violeiro>>, <<Mendiga>>, para só citar ao mais conhecido, pertencem a esta phase da carreira de Almeida Junior.

Algumas dessa télas eu tive a satisfação de levar, como delegado official, á Exposição Colombiana de chicao, em 1893, onde mereceram a distincção de ser medalhadas pelo jury internacional.

A epopéa bandeirante, soberbo thema para uma infinita variedade de quadros inspirados no culto do nacionalismo, não deixou de seduzir o artista, levando-o a pintar a sua grande téla histórica <<A partida da monção>>, o mais notavel trabalho da arte nacional sobre os novos feitos nos tempos coloniais.

Almeida Junior estava na plena posse da technica pictural quando um tragico acontecimento cortou o fio da preciosa existência, immobilizando para sempre o pincel creador de tantos primores artisticos. (PINTO, 1926. pp. 111-112).

No início de seu discurso proferido em 1917, Adolfo Augusto Pinto aproxima Almeida Júnior ao compositor Carlos Gomes. Tal menção evidencia que o engenheiro, exímio apreciador das artes, elege como representante do “sacerdócio do bello” Almeida Júnior na pintura e Carlos Gomes na música clássica. Nesse sentido, Almeida

Júnior no campo das artes se assemelharia à atuação do compositor Carlos Gomes, algo que já aparece em um extrato do jornal *Correio Paulistano*, de 19 de abril de 1888:

[...] Almeida Júnior é um artista apaixonado de sua arte, e por isso é merecedor de todos os aplausos.

Carlos Gomes na música e Almeida Júnior na pintura – eis as duas grandes glórias artísticas da Província de S. Paulo.

Honra ao grande artista e à nossa província. (*Correio Paulistano* de 19 de abril de 1888 Apud SILVA, Domício Pacheco e. 2013, p, 98).

Paulo Cerqueira (1948), biógrafo do compositor Carlos Gomes, destaca que o músico nasceu em 11 de julho de 1836 na Vila de São Carlos, atual cidade de Campinas. Semelhante ao pintor Almeida Júnior sua origem também partia de uma família simples do interior paulista sem pretensões artísticas. No entanto, seu pai Manoel José Gomes foi ao longo de sua vida um apreciador da música sem eventuais anseios profissionais, mas possivelmente esse gosto deva ter despontado o interesse do jovem Carlos Gomes pela música. Ele parte para o Rio de Janeiro, onde buscou se especializar e se aperfeiçoar na capital do império, sendo logo admitido no Conservatório de Música.

Em seus estudos na capital, obteve êxito e o reconhecimento de D. Pedro II, que lhe subsidiou uma viagem de estudos à Itália. Em Milão, em meio aos estudos musicais, Carlos Gomes apresentou a ópera “O Guarani” no “Scala”, um dos teatros líricos mais famosos do mundo. A apresentação da ópera inspirada no romance de José de Alencar obteve grande êxito em toda Itália elevando o nome do paulistano na Europa e, conseqüentemente, a sua aclamação em terras brasileiras. De acordo com seu biógrafo:

[...] Êle demonstrou que o verdadeiro gênio musical não poderia restringir-se á composição de modinhas ou á exploração de um folclore ainda indeciso como o de sua terra, em meados do século passado; que o aprendizado na ópera italiana era então necessário, - uma espécie de complemento da cultura literária e histórica, abrindo campo mais brilhante e facilitando maior repercussão á obra do compositor de uma nação quase desconhecida do mundo civilizado; finalmente, que a pretensa desorganização de seus hábitos foi antes o completo desinterêsse pelas cousas materiais. Carlos Gomes ambicionou a glória e a perfeição; filho de uma terra farta e generosa, considerava êle o dinheiro com a displicência que muitos impensadamente reprovam aos seus compatriotas em geral.

Como se poderia ser mais brasileiro, mais artista e mais valoroso? Êle ensinou que a arte musical não tem pátria e compreendeu que um povo adolescente não póde viver de sua música sem a tradição e a cultura necessária. O seu gênio estava adiantado ao ambiente natal. Porisso residiu longos anos na Itália, tendo empreendido porêm várias viagens ao Brasil.

A vida de um compositor famoso é sempre um desfilar de esperanças, armaduras, triúfos e lutas. Para Carlos Gomes essas alternativas de

sofrimento e glória assumiram caráter de epopéia. Porquê, para os brasileiros, êle foi um precursor. (CERQUERA, 1948, p. 6).

Tanto Carlos Gomes quanto Almeida Júnior eram considerados precursores em seus segmentos e na promoção do nacional em seus trabalhos. Vale destacar que o engenheiro Adolfo Augusto Pinto nutria grande apreço pela música, inclusive participou de aulas de violoncelo, e que também manteve contato com o maestro Carlos Gomes, afinal ambos participaram da comissão nacional da Exposição Colombiana de 1893¹⁶⁹. Carlos Gomes e Almeida Júnior ocupavam lugares de grande destaque e eram nomes certos para a construção da pretendida arte nacional. O engenheiro se coloca entre eles, destacando em seu retrato, feito por Almeida Júnior, a importância da música e, conseqüentemente, de seu lugar neste campo.

A questão nacional é um ponto importante levantado por Adolfo Pinto em seu discurso, do qual o engenheiro coloca Almeida Júnior como “o maior pintor nacionalista que o Brasil tem produzido”. Vale mencionarmos que o discurso é datado ao final de 1917, ano em que o crítico Monteiro Lobato publica seu texto sobre Almeida Júnior¹⁷⁰ proclamando como pintor nacionalista e, conforme a análise de Chiarelli (1995, p. 173) a respeito do texto de Monteiro Lobato, “Almeida Jr. é a ‘madrugada do dia seguinte’, ou seja, o verdadeiro iniciador da arte brasileira, porque revela ao país o naturalismo.” O engenheiro, ao mencionar a arte nacional, possivelmente, buscava se inserir na modernidade artística e nacionalista em voga, neste período, e confirmar a sua importância e seu papel na São Paulo republicana, que buscava o lugar de cidade mais importante da nação. Certamente, Adolfo Augusto Pinto se enquadrava dentre os agentes desse processo de modernização, sendo ele aquele engenheiro que também cultivava as artes e a virtude familiar.

¹⁶⁹ O engenheiro menciona este contato no seguinte extrato: “Para facilitar-me o desempenho da importante incumbência e a fim de que pudesse o delegado de São Paulo ter caráter oficial na Exposição Colombiana, o Governo Federal se dignou nomear-me membro da comissão nacional encarregada de representar o Brasil no grande certame, da qual era presidente o cientista Dr. Ladislau Neto e faziam parte o general Simeão, Honório Coutinho, Aguiar Moreira, Rodolfo Bernardelli, maestro **Carlos Gomes** e outros.”. Disponível em: PINTO, 1970, p. 88. Negrito meu. E ainda a respeito da participação de Carlos Gomes na Exposição Colombiana conforme seu biógrafo: “A derradeira apoteóse popular teve-a Carlos Gomes na Exposição de Chicago, a 7 de Setembro de 1893, data da independência do Brasil, com o concerto vocal-sinfônico que organizara. Premido pela má vontade dos poderes oficiais de sua terra e pela negligência dos compositores nacionais relutantes em lhe enviarem trabalhos para serem executados naquele dia, o indomável campineiro formou o programa todo com obras suas, recebendo glorificadora ovação.” CERQUERA, Paulo. 1948, p. 22.

¹⁷⁰ Tadeu Chiarelli aborda este texto em: CHIARELLI, Tadeu. Um jeca nos Vernissages: Monteiro Lobato e o Desejo de uma Arte Nacional no Brasil. São Paulo: Edusp, 1995, p. 172-174.

O apreço do engenheiro pelo pintor não permaneceu somente na admiração de dotes artísticos do pintor, afinal a encomenda do retrato de sua família expressa, em certo ponto, a confiança que Adolfo Augusto Pinto depositou no talento do pintor Almeida Júnior, ao entregar sua família nas mãos do pintor, em busca de possuir: “um quadro de gênero, que bem poderia se intitular ‘o lar’ ou ‘um interior familiar’.” (PINTO, 1970, p. 127). E ainda, conforme as palavras do engenheiro em relação à encomenda do retrato de sua família:

Almeida compreendeu meu pensamento e disse-me que estava pronto para executá-lo. De como êle o fêz galhardamente, a prova está o belíssimo quadro que pintou sobre tal motivo, no qual se manifestam exuberantemente tôdas as virtudes de sua apurada técnica: composição perfeitamente equilibrada em todos os seus elementos, desenho, corretíssimo, colorido suave com bem estudada gradação de tons e valores, em suma, uma jóia em que refulgem tôdas as brilhantes qualidades do consumado artista do **Repouso do Modêlo**. (PINTO, 1970, p. 127. Negrito do autor).

A menção a esta tela nos interessa particularmente, uma vez que pode evidenciar a relação de *Cena de Família* com a pintura de gênero, questão que será trabalhada posteriormente. Antes, porém, trataremos das referências visuais que podem ter, possivelmente, auxiliado na produção da obra. Tais imagens foram encontradas no decorrer de nossa pesquisa, onde procuramos privilegiar retratos coletivos e familiares que oferecessem contribuições visíveis para esta composição.

3.4. Possíveis referências visuais para *Cena de família de Adolfo Augusto Pinto*

No decorrer de nossa pesquisa nos dedicamos a procurar um possível modelo comum na retratística coletiva que trouxesse questões técnicas relacionadas ao nosso retrato. Percebemos, nesse processo, similaridades na construção do retrato coletivo de Almeida Júnior com outros retratos familiares que constam em nossa pesquisa de imagens, como os objetos que se repetem, os gestos semelhantes dos retratados, a paleta com cores terrosos, a fatura uniforme das pinceladas e demais questões relacionadas à estruturação da tela. Tais impressões nos despertam para a circulação destes retratos e o conhecimento que Almeida Júnior teria a respeito, pois certamente o pintor não deveria estar alheio a essa produção e possivelmente tenha a apreciado em suas viagens e

participações nos *salons*, como expositor ou visitante, ou mesmo reproduções em gravuras que tenham circulado, pois conforme Shearer West (2004, p. 107), o tipo mais comum de retrato de grupo é aquele que representa os membros de uma mesma família.

Nesse aspecto, destacamos a nossa busca nos *Catalogues illustrés des Salons (Société des artistes français)*, por quadros com temáticas de grupo expostos nos anos em que Almeida Júnior esteve em terras parisienses, a fim de encontrarmos possíveis similaridades que possam ter exercido alguma contribuição para a construção do retrato coletivo da família do engenheiro Adolfo Augusto Pinto. Neste conjunto, há a tela *Musique en famille* (figura 79) de Francisque-Édouard Berthier, exposta no *salon* de 1882¹⁷¹, no mesmo ano em que Almeida Júnior expôs *Repouso do Modelo*. Vale ressaltar que o pintor francês também foi aluno de Alexandre Cabanel (KAREL, 1992, p. 77), o que pode evidenciar um possível contato entre ele e Almeida Júnior. Infelizmente não encontramos uma imagem que trouxesse as cores deste quadro, para observarmos sua fatura e a variedade de sua paleta. Todavia, nos chama atenção a disposição dos personagens no ambiente e a naturalidade com que estes são retratados, assim como os elementos decorativos que adornam o recinto e apontam possíveis referências para o nosso retrato.

No catálogo do *salon* de 1887, há a menção da obra *Musique de chambre*¹⁷² (figura 80), de Paul Robert¹⁷³, exposta no mesmo ano em que o pintor Almeida Júnior viajou para Paris. Abordamos essa relação, pois possivelmente o pintor visitou a exposição de 1887, pois como vimos no Capítulo II, Almeida Júnior viajou em fevereiro para Paris e só retornou em junho ao Brasil. Nesse sentido, tendo o *salon* inaugurado no dia 1 de maio, conforme consta no catálogo, provavelmente o pintor tenha tido a oportunidade de visitá-lo. A imagem encontrada também não traz as cores deste retrato, mas assim como no exemplo anterior interessa-nos avaliar a construção deste quadro, que também segue a temática da representação de um concerto de música em um ambiente de aparência burguesa. Na obra, vemos quatro músicos com seus instrumentos

¹⁷¹ No *Catalogue illustre du Salon (Société des artistes français)*, de 1882, encontramos somente uma ilustração em péssima qualidade do quadro. Procuramos encontrá-lo como parte do acervo de algum museu, mas nada foi localizado. No entanto, em busca eletrônica identificamos uma gravura desta tela, no seguinte direcionamento: <<http://www.ebay.ca/itm/1882-UI6-FRANCISQUE-EDOUARD-BERTHIER-MUSIQUE-EN-FAMILLE-PIANO-ENFANT-FEMME-LAMPE-/390819362301>>.

¹⁷² Não encontramos uma imagem da obra no *Catalogue illustre du Salon (Société des artistes français)*, de 1887. A imagem aqui exposta foi obtida através da consulta a base de dados *Archim*

¹⁷³ Conforme consulta ao *Benezit Dictionary of Artists in Oxford Art Online*, o pintor francês Paul Robert participou do primeiro *Salon des artistes français*, em Paris, em 1881.

musicais e dois outros homens próximos a um piano, parcialmente encobertos pelo homem sentado diante deste instrumento; o mais alto parece olhar para as partituras sobre a tábua do piano, enquanto o mais baixo direciona seu olhar para a mulher no canto inferior direito do quadro, sentando em uma poltrona com um leque em sua mão direita. No entanto, o que mais desperta nosso interesse nesta obra é o ambiente retratado, que traz algumas semelhanças encontradas em *Cena de família de Adolfo Augusto Pinto*, como o posicionamento do piano no canto direito; o quadro pendurado na parede acima do piano, que se utiliza de um recurso de enquadramento ao usufruir de sua moldura como uma espécie de continuidade para estes dois quadros; e ainda, no segundo plano de *Musique de chambre*, temos alguns contornos, que não conseguimos identificar com precisão, mas que são semelhantes ao que no retrato do engenheiro seriam os dois quadros pendurados acima do sofá, o vaso de planta no centro e os porta-retratos laterais.

Existem ainda outros exemplos encontrados na *base de données Archim*,¹⁷⁴ de algumas obras expostas no *salon* anual organizada pela *Société nationale des Beaux-Arts*, no Palácio de Belas Artes, no *Champ de Mars*, em 1891, sendo este o mesmo ano de realização de *Cena de família de Adolfo Augusto Pinto* e da própria viagem de Almeida Júnior a Paris, pois conforme informação este *salon* inaugurou a partir de 15 de maio e, portanto, existiria a possibilidade de nosso pintor ter o visitado, no entanto, não podemos afirmar tal cenário em vista de falta de documentação a respeito. Mas neste aspecto, vale mencionarmos duas obras que apresentam retratos coletivos dentro de um ambiente aparentemente burguês.

A primeira é *Une chanson de Gibert*¹⁷⁵ (figura 81), de Pierre-Georges Jeanniot¹⁷⁶, sendo esta uma obra que conseguimos encontrar a reprodução em cores da tela com o título completo *Une chanson de Gibert dans le salon de madame Madeleine Lemaire*¹⁷⁷ (figura 82). Vemos, novamente, que a temática da música é representada nesta obra. As atenções estão voltadas ao homem sentado em uma cadeira localizada

¹⁷⁴ Portal eletrônico dos arquivos nacionais da França. Disponível em: <<http://www.culture.gouv.fr/documentation/archim/dossiers.htm>>.

¹⁷⁵ Exposta no *salon* anual organizada pela *Société nationale des Beaux-Arts*, no Palácio de Belas Artes, no *Champ de Mars*, em 1891.

¹⁷⁶ Conforme consulta ao *Benezit Dictionary of Artists in Oxford Art Online*, identificamos que o pintor Pierre-Georges Jeanniot nasceu em Gênova, porém seus pais eram franceses. Jeanniot teve uma longa carreira militar, mas com regularidade expunha seus quadros, até efetivamente abandonar o militarismo e se dedicar somente a arte, expondo em alguns salões.

¹⁷⁷ Conservada *La Piscine - Musée d'art et d'industrie André Diligent, Roubaix, France*.

próximo ao centro do quadro; o elegante senhor dedilha as cordas de um violão apoiado sobre suas pernas e, provavelmente entoando uma canção. Ao relacionarmos tal observação com o título da obra deduzimos que este homem deva ser Gibert, e que ele esteja entoando uma canção no salão de Madame Madeleine Lemaire¹⁷⁸. No salão, vemos uma reunião de quatorze pessoas espalhadas pelo ambiente, ao redor do músico, sendo oito homens e sete mulheres, todos estão confortavelmente sentados e atentos à melodia; somente percebemos uma figura feminina de vestido rosado e leque na mão, que destoa dos demais. A mulher localizada próxima ao canto esquerdo da tela volta sua atenção ao senhor grisalho retratado de perfil e não ao músico como as demais figuras do recinto. A vestimenta trajada pelos homens e mulheres retratados são visivelmente roupas de gala, o qual os homens estão de fraque e as mulheres com cabelos presos, vestidos longos e luvas cumpridas ao longo de seus braços desnudos, tendo ainda um leque em suas mãos. O ambiente é iluminado pelos abajures acima de peças de mobiliário posicionados no lado superior do quadro, onde também conseguimos identificar alguns elementos da decoração do salão, como os quadros pendurados na parede e a cortina direcionada ao canto superior esquerdo da tela. A própria disposição das pessoas no ambiente nos chama atenção, quando comparamos ao retrato da família do engenheiro Adolfo Augusto Pinto. É possível traçar uma linha semelhante ao que é apresentado na obra de Pierre-Georges Jeannot, algo que talvez aponte uma direção para o posicionamento dos integrantes da família na construção de seu retrato.

Por último, mencionamos outra pintura também exposta no *salon* anual organizada pela *Société nationale des Beaux-Arts*, no Palácio de Belas Artes, no *Champ de Mars*, em 1891. A obra denominada *Jeunes filles (intérieur)*¹⁷⁹ (figura 83), de Marie Louise Catherine Breslau¹⁸⁰ traz a representação de três moças em um ambiente doméstico em atividades distintas. A primeira localizada de pé próxima ao canto direito do quadro é retratada de perfil; suas mãos estão apoiadas sobre a mesa, onde se

¹⁷⁸ Segundo consulta ao *Benezit Dictionary of Artists in Oxford Art Online*, Madame Madeleine Lemaire produziu algumas pinturas e aquarelas de flores e era membro da *Société Nationale des Beaux-Arts* desde 1900. E ainda, era proprietária de um salão em Paris, o qual atendia artistas, músicos e escritores. Possivelmente, este salão, seja o retratado no quadro de Pierre-Georges Jeannot.

¹⁷⁹ Somente encontramos uma imagem em preto e branco desta obra. Disponível no portal eletrônico dos arquivos nacionais da França – *base de donnees Archim*.

¹⁸⁰ Conforme consulta ao *Benezit Dictionary of Artists in Oxford Art Online*, Marie Louise Catherine Breslau nasceu em Munique, mudou quando criança para Suíça e começou seus estudos de arte em Zurique, mudou-se para Paris em 1878, onde se inscreveu na *Académie Julian*, local que estudou até 1881. E ainda, a artista expôs suas obras no *Salon de la Société Nationale des Beaux-Arts* em Paris entre 1881 a 1891.

encontram espalhados alguns utensílios e louças de chá, a qual a jovem está servindo-se de uma xícara. Atrás desta mesa, outra jovem é retratada, com seu olhar direcionado para o observador, no entanto, percebemos que seu ato interrompe a leitura que provavelmente estava realizando, pois um livro se encontra sobre a mesa e a jovem aponta com sua mão direita uma passagem da leitura, possivelmente para não perder o parágrafo que interrompeu. E, por último, vemos uma jovem no canto inferior esquerdo da tela, sentada em uma cadeira com as costas voltadas para nos observadores. Sua atenção, assim como a D. Generosa no retrato do engenheiro Adolfo Augusto Pinto está voltada para a costura ou, neste caso, para o tear localizado à sua frente sobre a mesa; próxima a ela, no chão, observamos uma cesta com fios de lã, com uma tesoura, algo que também encontramos no retrato da família do engenheiro. E ainda, nesta perspectiva de comparação apontamos também a presença do cachorro, que mesmo sendo de raça e pelagem diferente do cachorro retratado próximo ao engenheiro, representa um elemento recorrente em alguns quadros familiares, sobretudo, no sentido de companheirismo que o animal detém e de sua simbologia de fidelidade relacionada ao casal. Atrás destas jovens observamos um grande espelho com moldura rebuscada e abaixo dele estão alocados dois vasos com flores, dispostos um de cada lado. No canto direito observamos uma grande janela encoberta pela cortina, por onde a luz se infiltra e ilumina o recinto, semelhante ao que ocorre em *Cena de família de Adolfo Augusto Pinto*.

A pesquisa de imagens nos ofereceu novas possibilidades de entendimento desta tipologia do retrato familiar e coletivo. Não sabemos ao certo se Almeida Júnior viu ou teve conhecimento destas telas através de gravuras, e ao pesquisarmos sobre a carreira destes artistas, identificamos que alguns destes não passaram por Paris. No entanto, muitos destes quadros nos mostram algumas semelhanças com nosso objeto de pesquisa, tornando-se, possivelmente, um modelo recorrente para a produção de várias telas em lugares distintos, como a presença das esposas e mães retratadas no segundo plano em *Christmas-Time, The Blodgett Family*¹⁸¹ (figura 84), *The Colgate Family*¹⁸² (figura 85), *The Lesson*¹⁸³ (figura 86) e *The Brown Family*¹⁸⁴ (figura 87). Algumas destas matriarcas estão sentadas confortavelmente em poltronas ou cadeiras, portando

¹⁸¹ Conservada em *The Metropolitan Museum of Art, New York, United States*.

¹⁸² Conservada no *Museum of Fine Arts, Boston*.

¹⁸³ Conservada em coleção particular. Imagem disponível em *The Athenaeum*.

¹⁸⁴ Conservada na *National Gallery of Art, Washington, DC*.

uma peça de crochê ou tricô em suas mãos, sugerindo a prática da costura. Algo semelhante ocorre com os personagens masculinos retratados absortos na leitura de um jornal ou induzindo à interrupção de sua leitura, ao manterem os jornais em suas mãos e sua atenção dirigida a outro ponto, como ocorrem em *The Lesson* e *The Brown Family*. As crianças aparecem, na maioria das vezes, entretidas em atividades infantis na companhia de seus pais, que as observam. O ambiente retratado também aponta relações para o nosso retrato, ao apresentarem um recinto requintado, composto por móveis, tapeçarias e demais itens decorativos como os quadros dispostos nas paredes. A seguir descreveremos estes quadros, para que possamos, de forma atenta, compará-los ao nosso retrato de família.

Em *Christmas-Time, The Blodgett Family*, do pintor americano Eastman Johnson,¹⁸⁵ vemos uma família retratada em um aconchegante ambiente, sendo esta temática muito próxima ao que observamos em *Cena de família de Adolfo Augusto Pinto*. No quadro cinco pessoas são retratadas, três crianças e dois adultos. O garoto de pé, é retratado de perfil, como que encostado à mesa à sua direita, vestido com um conjunto de bermuda e casaco, de um mesmo tecido de cor terrosa; as botas pretas, com pequenos detalhes em dourado, protegem as pernas do garoto de cabelos castanhos e contrastam com a brancura de sua pele. Com sua mão esquerda, segura uma espécie de haste que controla um brinquedo, um boneco prateado semelhante a um soldado; sua mão direita, sobre a mesa, imita os movimentos do caminhar do boneco, uma espécie de passatempo que nos remete ao folhear das folhas do álbum de fotografia pelo menino Gastão no retrato de Almeida Júnior. No lado oposto da mesa, uma garota de cabelos loiros com vestes volumosas e cheias de detalhes, ela debruça seus braços sobre a mesa, reclinando seu corpo; seu olhar é direcionado ao gesto do garoto que brinca com o boneco, assim como a garotinha Carmen o fez ao mirar seu irmão com o álbum de fotografia na tela de Almeida Júnior. Atrás da garota, próximo do canto direito do quadro, uma cadeira com estofado de tapeçaria encobre a base da árvore próxima a grande porta de madeira no fundo do quadro; trata-se de um pinheiro de natal, com enfeites pendurados em seus galhos, e observamos cerca da metade desta árvore, que devido ao recorte no canto direito da tela alonga o ambiente e nos transmite a sensação

¹⁸⁵ Segundo consulta ao *Benezit Dictionary of Artists in Oxford Art Online*, o pintor americano Eastman Johnson viajou para a Itália, Paris e Holanda e exibiu suas obras em Paris. Talvez esse indício aponte para um possível conhecimento de Almeida Júnior sobre a produção deste pintor.

de continuidade. Na cadeira, descansa uma mulher de vestes negras com detalhes brancos nos punhos e colarinho; sua mão esquerda repousa em seu queixo, em uma espécie de contemplação, sua mão direita sustenta ao que se parece um livro; seu olhar é direcionado para a pequena criança em sua frente e novamente observamos a mãe/esposa retratada no segundo plano do retrato, assim como vemos D. Generosa no retrato de Almeida Júnior. A menina de cabelos loiros cacheados, a menor das crianças, está em pé com suas pequenas mãos cruzadas sobre seu peito; seu olhar é concentrado no boneco reluzente controlado pelo garoto à sua frente. Ao acompanharmos as pontas do laço de seu vestido somos levados a olhar para o pequeno cachorrinho de pelo branco localizado atrás da garotinha, próximo aos seus pés e a frente da mulher que repousa na cadeira ao fundo desta cena. Próximo a estes, temos retratado um homem, que compõe o último integrante desta família. O homem está em pé, em um semi-perfil, com os braços para trás em direção à lareira a suas costas; seu olhar também é direcionado para o boneco manipulado pelo garoto a sua frente.

O ambiente que acolhe a família é composto por elementos decorativos, como os quadros dispostos nas paredes à esquerda do quadro e os ornamentos alocados acima da lareira, no canto esquerdo da tela, que se assemelham a troféus. Entre estes, existe uma espécie de globo terrestre, com um estranho formato oval. Acima da lareira e atrás destes objetos, uma janela se estende até o canto superior do quadro; a claridade ultrapassa o tecido da cortina e recai sobre os familiares, formando sombras no tapete. No canto inferior esquerdo do quadro, uma manta recai sobre a tapeçaria, semelhante a manta que recai da cadeira do engenheiro Adolfo Augusto Pinto e acolhe o repouso do cachorro; A paleta de cores do retrato possui variações da tonalidade marrom nos detalhes alusivos à madeira e por cores sóbrias dispostas nos demais elementos, que se diferenciam das vestimentas das crianças, onde se apresenta a maior variação de cores de toda a composição, algo que também ocorre em *Cena de família de Adolfo Augusto Pinto*.

Já no quadro *The Colgate Family*, de 1866, do pintor Johannes Adam Simon Oertel,¹⁸⁶ ao compará-lo ao quadro de *Cena de família de Adolfo Augusto Pinto*, notamos que ambos são retratos coletivos de famílias reunidas no aconchego de uma

¹⁸⁶ Conforme consulta ao *Benezit Dictionary of Artists in Oxford Art Online*, o pintor nasceu no ano de 1823 na cidade de Furth e imigrou em para os Estados Unidos, onde permaneceu até sua morte. Não encontramos relatos de viagens ou de participações em salões.

sala de estar; os personagens representados nestas telas são respectivamente o casal e seus filhos, sendo este um ponto que coincide nos dois quadros, pois na obra de Almeida Júnior temos cinco crianças retratadas e na tela de Johannes Oertel podemos observar quatro crianças; os patriarcas se encontram sentados em confortáveis cadeiras em ambas as representações, no entanto, estão imersos em atividades diferentes, enquanto Adolfo Pinto se concentra na leitura. No outro quadro, observamos um homem, de perfil, sentado em uma cadeira de madeira lustrosa. O homem que ocupa seu assento possui, em sua mão direita, uma espécie de “fantoche”, com orelhas proeminentes e com o formato da boca feito a partir do contorno da mão. Compreendemos que o brinquedo improvisado parte da utilização de um guardanapo ou lenço branco, um novo uso para itens comuns. A figura da esposa e mãe dedicada nas duas telas permanece em segundo plano, ambas as mulheres são retratadas com elementos que identificam afazeres femininos, como vimos anteriormente à matriarca da família Pinto ensina o ofício da costura para sua filha. Já no quadro de Johannes Oertel, a senhora Colgate segura em seu colo um tricô, do qual interrompe para observar o esposo entreter as crianças; ela é retratada ao fundo e localizada atrás dos demais integrantes de sua família observamos uma mulher, no canto esquerdo do quadro, parcialmente encoberta pelo garoto apoiado no móvel que se estende nessa direção. A posição dos personagens nestas telas também nos chama a atenção; o filho mais velho é retratado nos dois quadros sentado no tapete com uma criança menor nos braços; a decoração do ambiente em ambas as telas exalta o requinte de um lar burguês, valorizando o espaço ao retratar os já mencionados instrumentos musicais em *Cena de Família de Adolfo Augusto Pinto* e os lustrosos móveis presentes em *The Colgate Family*. O gosto pelas artes permanece estampado nos quadros dispostos nas paredes destas duas residências.

Em ambos os quadros, os detalhes e ornamentos presentes nos retratos funcionam como atributos que afirmam as posses destas famílias. Em *The Colgate Family* o ambiente é decorado com móveis lustrosos e pequenos objetos sobre estes mobiliários; a tapeçaria apresenta uma variedade e sobreposições de tapetes em um mesmo ambiente; também percebemos o gosto pela arte expressada na existência de quadros dispostos nas paredes, como o que aparece no canto superior direito, quase de perfil, onde observamos o busto de um senhor, um possível familiar homenageado.

Em outro exemplo, na tela *The Lesson*, do pintor John Barnard Whittaker,¹⁸⁷ temos em primeiro plano, retratado duas crianças sentadas no chão sobre uma tapeçaria, como também ocorre em *Cena de família de Adolfo Augusto Pinto*. Próxima ao canto inferior direito da tela, uma menina de vestido branco e laço rosa na cintura, se encontra sentada com suas pernas estiradas onde um livro encontra-se aberto e suas mãos repousam sobre o mesmo, porém sua atenção não é direcionada à leitura e sim à cena que acontece à sua direita. Nesta cena, o garoto próximo ao canto esquerdo do quadro, também sentado no chão, sobre uma de suas pernas, mantendo a outra estirada, se apoia em seu braço esquerdo e aponta seu dedo indicador direito em direção ao pequeno cachorro, de pelo branco, no centro da tela. O animal atende um dos comandos e se põe sentado sobre suas patas traseiras; em sua frente existem três livros que também estão sobre o tapete, um deles se encontra aberto como se estivessem o folheando. Em segundo plano e próximo das crianças, principalmente da garotinha, um homem sentado em uma cadeira direcionada ao lado direito do quadro observa a cena infantil das crianças com seu animal de estimação, sua postura relaxada demonstra que o mesmo desfrutava da leitura de um jornal, pois este se encontra dobrado sobre suas pernas cruzadas; sua mão direita repousa sobre o periódico e a esquerda no apoio da cadeira. Sua figura muito se assemelha ao engenheiro Adolfo Augusto Pinto no retrato de sua família. No suporte de sua cadeira, uma mulher com um longo vestido na cor vinho com punhos brancos tem sua mão esquerda repousada sobre o encosto da cadeira, seu olhar também é direcionado ao garoto e ao pequeno cachorro sobre o tapete; seus cabelos negros estão presos em um coque, assim como o da garotinha. Novamente, a matriarca é retratada no plano de fundo, algo muito recorrente nestes retratos de família.

O ambiente requintado da sala de estar possui muitos ornamentos, como os quadros de moldura dourada dispostos na parede no canto superior direito da tela; em um deles temos o retrato de um homem, possivelmente um familiar querido, que na imagem de seu busto conserva a sua lembrança. Os móveis são bem dispostos no ambiente e podemos identificar no canto inferior esquerdo do quadro o perfil de um piano com o seu banco de assento, o que denota o gosto musical desta família; próximo ao piano no canto superior esquerdo da tela, uma janela aberta com cortinas rendadas, deixa invadir um foco de luz em todo o ambiente; a luminosidade é oriunda da claridade

¹⁸⁷ Segundo consulta ao *Benezit Dictionary of Artists in Oxford Art Online*, obtivemos pouca informação a respeito do pintor, somente sua origem irlandesa e que o mesmo foi um pintor ativo no Brooklyn.

da natureza, onde facilmente avistamos um substrato do céu azul e a copa de uma árvore se estender ao longo da abertura da janela; ao lado da janela um grande espelho se estende até o teto, nele podemos observar o reflexo da mulher em pé encostada à cadeira em sua frente. Os detalhes da decoração do ambiente, especialmente o piano e os quadros, também nos remetem diretamente aos encontrados no quadro pintado por Almeida Júnior.

Mencionamos ainda, *The Brown Family*, de 1869, também do pintor Eastman Johnson. Neste retrato, somente são retratados três pessoas, sendo dois adultos e uma criança. Atentamos para construção do ambiente e posicionamento dos adultos, que apresentam atos semelhantes aos do engenheiro e de sua esposa no quadro de sua família. A criança é retratada em pé, com suas costas voltadas para nossa direção; seu rosto é encoberto pela sua postura, deixando somente evidenciar o delinear de seu perfil. O senhor de cabelo branco, um pouco calvo e barba branca, senta elegantemente na poltrona, com suas pernas cruzadas e segurando em suas mãos um jornal, do qual provavelmente deveria estar se dedicando a leitura, atividade interrompida pela criança que roubou sua atenção, pois o rosto do senhor se desvia do jornal e se direciona à criança. No segundo plano do retrato, uma senhora observa a cena sentada em uma espécie de poltrona com dois assentos; a mesma encontra-se tricotando uma peça que recai sobre seu colo, assim como o novelo de lã; seu longo vestido preto forma um considerável volume de tecido ao sentar-se; seus cabelos castanhos estão presos acompanhados de um adorno em sua cabeça.

Todo o ambiente é requintado, indicando as posses da família e o gosto pela decoração. Podemos identificar no canto direito da tela uma lareira adornada com colunas e demais contornos, que divide espaço com outras peças dispostas acima de sua base; à esquerda da tela, em direção ao canto superior esquerdo, uma cortina vermelha se estende até a metade do quadro e outros objetos de mobiliário e decoração são dispostos ao longo do recinto, gerando no ambiente uma harmonização de cores e um clima aconchegante para a família retratada, assim como em *Cena de família de Adolfo Augusto Pinto*.

Ao mesmo tempo, também nos interessa mencionar a pesquisa de imagens de retratos de engenheiros e arquitetos. A nossa busca nos revelou que estes prezam pela tradição do retrato de ofício e apresentam, em sua construção, atributos da profissão do

retratado. Nestes casos, raramente encontramos a presença da família nos retratos, pois acreditamos que o intuito destas produções não deveria ser o contexto familiar e sim o ambiente profissional do retratado, uma espécie de confirmação ou divulgação de seu ofício.

Nesta perspectiva, mencionamos o *Retrato de André Pinto Rebouças*¹⁸⁸ (figura 88), de Rodolpho Bernardelli, onde vemos o engenheiro e jornalista André Rebouças retratado em uma moldura oval, de maneira tradicional, tendo seu busto valorizado. O mesmo sustenta seu olhar em direção ao observador. Elegante, o engenheiro traja um terno preto, acompanhado de camisa branca e de um laçarote preto, como uma gravata; na lapela esquerda de seu terno, percebemos existir um broche circular vermelho e dourado. O fundo escuro do retrato apresenta pouco contraste em relação aos demais tons utilizados no quadro, sendo o branco da camisa do engenheiro a maior fonte de luz de todo o retrato.

Há, ainda, o *Retrato de Ramos de Azevedo*¹⁸⁹ (figura 89), de Oscar Pereira da Silva, datado em 1929, cerca de 40 anos depois da realização do retrato de família que estudamos nesta pesquisa. No entanto, podemos relacioná-lo a retratística de ofício, onde os atributos de sua profissão são valorizados, como acontece no retrato de família do engenheiro Adolfo Augusto Pinto, no detalhe da “Revista de Engenharia”, que o engenheiro aprecia a leitura.

Existem, no entanto, algumas exceções de retratos de engenheiros ou arquitetos que ao serem retratados trazem integrantes de sua família. Neste segmento, podemos mencionar retratos anteriores ao do nosso estudo como o *Portrait de Nicolas Ledoux (1736-1806), architecte, avec sa fille Adélaïde*¹⁹⁰ (figura 90), de 1780, feito por Antoine-François Callet. O retrato de formato oval possui em seu centro um homem sentado com sua atenção direcionada a um ponto à direita do quadro, que para nós é inacessível. Devido ao seu posicionamento e também pelo recorte do quadro, observamos cerca de ¾ de seu corpo; seus braços estão sobre a mesa coberta com um tecido vermelho à esquerda do retrato; sua mão direita estende uma folha, enquanto a esquerda sustenta um compasso dourado sobre o papel repleto de linhas e formas, que provavelmente devam compor um estudo arquitetônico. Ao seu lado, no canto inferior

¹⁸⁸ Conservado no Museu Histórico Nacional, Rio de Janeiro.

¹⁸⁹ Conservado na Pinacoteca do Estado de São Paulo, São Paulo.

¹⁹⁰ Conservado no *Musée Carnavalet, France*.

direito do quadro, uma menina é retratada de pé, aparentemente de perfil, com seu rosto voltado para o observador e seu braço esquerdo apoiado no braço do homem sentado à sua frente. A menina de cabelos castanhos encaracolados compõe um laço de união no retrato, onde percebemos a presença da família, sendo aqui somente a filha, ao lado do que seria tradicionalmente um retrato do arquiteto em meio aos aparatos de seu ofício, em alusão a sua profissão.

Vale destacar também um último exemplo, sendo este contemporâneo ao retrato da família de Adolfo Augusto Pinto, o quadro *The Guidini Family*¹⁹¹ (figura 91), de 1873, feito por Giacomo Favretto¹⁹². O engenheiro Guidini¹⁹³ e sua família são retratados nesta tela. O patriarca e sua esposa estão em segundo plano no quadro, ambos estão de pé. A sua frente observamos um garoto, também de pé, com sua perna direita sobre uma almofada disposta no chão. O menino de cabelos castanhos encaracolados tem seu olhar voltado para os observadores e em suas mãos percebemos que o mesmo segura um chicote, semelhante aos de montaria, que acompanhado do par de botas pretas de cano alto devam fazer alusão a essa prática; suas roupas seguem neutras, majoritariamente na cor preta, somente percebemos a tonalidade branca oriunda de sua camisa, no colarinho e nos punhos. A mulher, ao seu lado, traça um longo vestido na cor salmão, com detalhes de tecido branco nos punhos e no decote v. Tanto o engenheiro Guidini, quanto sua esposa dirigem seus olhares para a menina de vestido azul, no canto esquerdo do quadro. A menina de lacinho azul nos cabelos, também se encontra de pé, em suas mãos a menina mantém presa um pombinha branca; mas seu olhar não é dirigido ao pássaro e sim para o observador. Podemos identificar poucos detalhes do ambiente onde família é retratada. Notamos em ambos os cantos do retrato o delinear de cadeiras com estofado avermelhado, no chão observamos um colorido tapete com estampa floral, que se destaca diante a tonalidade neutra da parede, proporcionada pelo papel de parede de fundo bege com detalhes cinza de suas estampas, nos arabescos e nas folhagens. Interessa-nos perceber que novamente temos a figura de um engenheiro retratado ao lado de sua família em um ambiente que, possivelmente, corresponda ao seu lar, assim como ocorre em *Cena de família de Adolfo Augusto Pinto*.

¹⁹¹ Conservado no *Museo d'Arte Moderna, Ca' Pesaro, Venice*.

¹⁹² Conforme consulta ao *Benezit Dictionary of Artists in Oxford Art Online*, o pintor Giacomo Favretto nasceu em 1849 e faleceu em 1887, em Veneza, mas viveu por um período na França, onde obteve influência de artistas franceses, como Degas e Manet.

¹⁹³ Informação presente em: <http://www.wga.hu/html_m/f/favretto/family.html>.

Há, ainda, as obras resgatadas em nossa pesquisa de imagens que reafirmam a importância da tipologia do retrato de família em ambientes domésticos e burgueses como o da família Pinto. Este é o caso de *Scène familiale* ou *Tous les bonheurs*¹⁹⁴ (figura 92), de Alfred Stevens, que traz no centro do retrato uma criança sentada no colo de uma mulher. A menininha segura em sua mão direita um flor rosa idêntica a que jovem mulher segura com sua mão direita sobre seu colo. No segundo plano, no canto direito do quadro, observamos um homem de terno preto sentado em uma cadeira, a sua frente existe uma espécie de escrivaninha e uma estante com livros empilhados, que denotam ao ambiente o sentido de estudo e de trabalho.

A presença da família em ambiente doméstico também aparece em outras obras como *Portrait of a Family*¹⁹⁵ (figura 93), do pintor húngaro Mór Than, que retrata a família reunida em um plano aproximado, que impossibilita a nossa observação dos arredores do ambiente, mas que possivelmente deva se tratar de um espaço bem ornado e decorado, digno do porte da família retratada. Em *The Langford Family in Their Drawing Room*¹⁹⁶ (figura 94), do artista inglês James Holland e na obra *The Waagepetersen Family*¹⁹⁷ (figura 95), do pintor dinamarquês Wilhelm Bendz, temos as famílias retratadas em ambientes minuciosamente representados, com objetos decorativos, quadros dispostos nas paredes, mobiliários e demais elementos que apontam as posses e o cotidiano burguês destas famílias abastadas, que são representadas no interior de suas residências.

Por fim, percebemos nestes retratos familiares a presença de um ambiente doméstico e burguês, do qual Shearer West (2004. p. 87) menciona em seu livro, pois esse tipo de retratística encontrou no século XIX um período fundamental para o seu desenvolvimento e divulgação, ao valorizar os homens, enquanto profissionais, e as mulheres burguesas por sua beleza ou seu senso de moda nos interiores domésticos da época.

Ao observarmos, mais uma vez, a tela *Cena de família de Adolfo Augusto Pinto*, percebemos todos estes aspectos são valorizados na figura do engenheiro e de sua esposa, a fim de evidenciar a tradição e a moral familiar cultivada no seio desta família,

¹⁹⁴ Conservada no *Musée d'Orsay, Paris, France*.

¹⁹⁵ Conservada na *Hungarian National Gallery, Budapest*.

¹⁹⁶ Conservada na *Berger Collection, London, United Kingdom*.

¹⁹⁷ Conservada na *National Gallery of Denmark - Statens Museum for Kunst, Denmark*.

onde o patriarca é seu grande representante. Figura imersa nos debates culturais e políticos do período, escolhe ser retratado ao lado de sua família, vivendo um momento de exaltação das virtudes familiares e de confirmação de sua presença no moderno ambiente das artes e da cultura. Veremos, a seguir, que estas observações se relacionam a tradição da pintura de gênero, sobretudo, na valorização das virtudes familiares e na representação de cenas domésticas.

3.5. *Cena de família de Adolfo Augusto Pinto: o retrato de família e suas relações com a pintura de gênero*

Conforme consta na orientação do comitente, vista anteriormente, o retrato de família é comparado a um quadro de gênero, como relembramos no trecho a seguir:

[...] queria os retratos de todos os meus, colhidos em conjunto, vivendo uma cena de família, queria uma tela que valesse não só pela imagem das pessoas que nela figurassem – e êsse seria para mim seu grande valor subjetivo – porém que tivesse também um merecimento objetivo, de estimação em qualquer tempo e para qualquer amator de arte, em suma, um **quadro de gênero**, que bem poderia se intitular ‘o lar’ ou ‘um interior familiar’. (PINTO, 1970, p. 127. Negrito meu).

Como vemos, a aproximação do retrato de família com a pintura de gênero, onde figurariam as virtudes familiares no contexto de um lar ou interior familiar é um ponto em destaque na menção do engenheiro. Vale recordarmos que a relação entre a pintura de retratos com a pintura de gênero possui certa tradição nas Belas Artes e são muitos os exemplos desta influência na produção artística de alguns pintores. Se levarmos em consideração a definição de “pintura de gênero” presente na *Encyclopédie Larousse online*, entendemos o termo como a “categoria pictórica com cenas anedóticas, familiares, íntimas ou populares”.¹⁹⁸

Seymour Slive (1998, p.123) ressalta o quanto é curiosa a utilização do termo “gênero” para classificar a pintura de cenas cotidianas, pois a palavra parte do francês *genre* e foi adotada notoriamente pelas demais línguas europeias, e não sabemos ao certo como e quando o uso de tal terminologia tornou-se usual. No entanto, segundo o

¹⁹⁸ Tradução livre do seguinte trecho: “*Catégorie picturale comprenant les scènes de caractère anecdotique, familial, intime ou populaire.*”. Disponível em: <http://www.larousse.fr/encyclopedia/divers/peinture_de_genre/185986>.

autor, o termo foi discutido com afinco por críticos como Diderot em 1766 no *Essai sur la peinture*. Ali, o crítico destaca:

[...] vejo que a pintura de gênero tem quase todas as dificuldades da pintura histórica, que exige não menos espírito, imaginação, poesia mesma, igual ciência do desenho, da perspectiva, da cor, das sombras, da luz, dos caracteres, das paixões, das expressões, dos planejamentos, da composição; uma imitação mais estrita da natureza, dos pormenores mais caprichados; e que, nos mostrando coisas mais conhecidas e mais familiares, tem mais juízes e melhores juízes. (DIDEROT, Denis. “Ensaio sobre a pintura”. In Lichtenstein, 2006. v. 10, p. 88).

Também devemos levar em consideração outro ponto indicado por Slive, isto é, a produção de pinturas com cenas do cotidiano é anterior àqueles quadros holandeses do século XVII, que se tornaram referências neste gênero:

Artistas pintam cenas da vida cotidiana desde a Renascença, mas nos séculos XV e XVI [...] eles eram executados para representar os ciclos dos meses ou das estações, ou para expor uma moral, ilustrar provérbios, expressar idéias alegóricas ou dar forma a passagens da Bíblia. [...] (SLIVE, 1998, p.123).

Nesse sentido, as pinturas de gênero na Holanda tiveram grande produção por um longo período e esse aspecto também pode ter relação com o valor baixo que o público pagava para possuí-las (SLIVE, 1998, p.123). Seymour Slive (1998, pp. 122-176) em seu já referenciado livro sobre a pintura holandesa busca compreender como se deu essa predileção por pintura de gênero pelo público holandês¹⁹⁹. Para isso, o autor discute o princípio da circulação de cenas da vida luxuosa e extravagante, do cotidiano doméstico e das casernas, depois as cenas camponesas e populares até as cenas domésticas ou luxuosas e extravagantes.

Dentre os aspectos da pintura de gênero levantados, Slive (1998, p. 142) destaca Johannes Vermeer como “o maior artista de gênero da Holanda”. Vermeer produziu como *The Allegory of Painting*²⁰⁰ (figura 96), um dos possíveis primeiros exemplos de pinturas na temática do ateliê:

[...] O quadro pretendia ser uma exaltação da arte de pintar. O artista, sentado e vestido com trajes fantasiosos e antiquados, retrata uma figura alegórica, Clio, a musa da história, tal como descrita por Cesare Ripa em sua *Iconologia*, [...] No quadro, Clio usa uma coroa de louros e tem uma trombeta para anunciar a própria fama. Segura um livro, [...] simbolizando a história. A idéia de que Vermeer, a seu modo discreto, retratou-se de costas, pintando a musa, é sedutora, mas devemos descartá-la. [...] A pintura foi executada

¹⁹⁹ Para saber mais a respeito ver o capítulo 7 “Pintura de gênero” pp. 122-176. SLIVE, 1998.

²⁰⁰ Conservado em Kunsthistorisches Museum, Viena.

como celebração da arte da pintura, não como auto-retrato. [...] (SLIVE, 1998, p. 151).

No entanto, como o autor nos chama atenção, faria mais sentido, principalmente para nós observadores, acreditarmos que a “arte da pintura” diz respeito ao ofício do pintor em seu ateliê em meio à prática de sua arte, e não propriamente um retrato de Vermeer. De qualquer forma, é imperioso destacarmos que esta tela se trata, também, de um retrato, ainda que de um artista desconhecido. Pintura de gênero e retrato poderiam, assim, se fundir a partir deste exemplo.

A temática do ateliê do artista é popular nas Belas Artes e são muitos os exemplos que podemos encontrar de artistas que pintaram cenas de ateliê. Segundo Fernanda Pitta (2013, p. 176)²⁰¹, Almeida Júnior foi partidário desta produção ao realizar alguns quadros na temática como *O descanso do modelo*, *O ateliê*²⁰² (figura 97) e *O ateliê do artista*²⁰³ (figura 98). Vale mencionarmos que esta primeira tela já apareceu nesta monografia em uma menção do engenheiro Adolfo Augusto Pinto ao rememorar o quadro de sua família:

Almeida compreendeu meu pensamento e disse-me que estava pronto para executá-lo. De como êle o fez galhardamente, a prova está o belíssimo quadro que pintou sobre tal motivo, no qual se manifestam exuberantemente tôdas as virtudes de sua apurada técnica: composição perfeitamente equilibrada em todos os seus elementos, desenho, corretíssimo, colorido suave com bem estudada gradação de tons e valores, em suma, uma jóia em que refulgem tôdas as brilhantes qualidades do consumado artista do **Repouso do Modelo**. (PINTO, 1970, p.127. Grifo do autor).

Neste espaço, tomamos a liberdade de destacarmos algumas observações acerca desta pintura, pois em *Descanso do Modelo*, observamos alguns elementos semelhantes ao retrato de família de Adolfo Pinto. Ressaltamos que esta tela não se trata, inicialmente, de um retrato – embora represente uma modelo e um artista, sem identificações -, pois traz como tema uma cena de ateliê que exalta a habilidade do pintor em descrever os objetos dispostos no ambiente, sendo visivelmente idealizado como peça de apreciação no museu, isto é, o quadro foi dirigido ao público, afastando-se da esfera privada.

²⁰¹ Os quadros são mencionados na nota 249, desta mesma página.

²⁰² Conservada em coleção particular.

²⁰³ Conservado no Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand, São Paulo.

Este fim poderia diferenci-lo do quadro da família do engenheiro, onde prevalece a valorização das virtudes familiares em um contexto doméstico para a observação da própria família. No entanto, destacamos a questão moderna presente em ambos os quadros, que trazem uma representativa quantidade de objetos dispostos em um mesmo ambiente, reveladora das atitudes de seus personagens e de sua cultura igualmente valorizadas, e também uma composição bastante semelhante entre as duas telas, dos quais podemos começar a destacar por alguns elementos.

Temos a identificação dos instrumentos musicais representados nos dois quadros: o piano presente nas duas telas segue acompanhado da visível partitura; os instrumentos de corda estão presentes, respectivamente, no contrabaixo em *Cena de família de Adolfo Augusto Pinto* e no alaúde representado em *Descanso do Modelo*. Estes aspectos revelam eventuais modelos para serem incluídos na tela, mas também a cultura musical do próprio artista. As estampas dos tapetes em ambos os quadros trazem uma tipologia oriental, remetendo mais uma vez à modernidade do artista; vasos acolhem traços de vegetação ao serem preenchidos por plantas ou flores; a utilização de um recurso de enquadramento usufrui da moldura retratada no lado superior dos dois quadros, sendo que no retrato da família do engenheiro aparece recortada no canto superior direito da tela e na cena do ateliê a moldura é restringida no canto superior esquerdo; o cair dos panos se assemelham nas duas representações, compondo dobras para os tecidos. Em *Cena de família de Adolfo Augusto Pinto*, o tecido recai junto à costura da matriarca e em *Descanso do Modelo* no pano que cobre o banquinho onde a modelo senta para dedilhar o piano à sua frente. Dada esta indicação de elementos recorrentes, também é válido observar a fatura de ambas as obras, dando destaque para a paleta de cores terrosas que se sobressai nos mesmos.

Após essas observações relacionadas a um quadro de gênero do mesmo autor de nosso retrato, voltemos o nosso olhar novamente para as questões relativas à pintura de gênero, ainda no ambiente holandês e na sequência em demais regiões. Tentaremos, quando possível, estabelecer relações das obras mencionadas com o retrato de família estudado nesta pesquisa.

Nesse sentido, outro pintor holandês importante nas discussões acerca da pintura de gênero é Pieter de Hooch. Para Slive (1998, p. 155): “[...] a fama da pintura de gênero de Pieter de Hooch está nas encantadoras representações de cenas domésticas em

que, num interior ou num quintal, uma criança e mãe ou criada aparecem ocupadas com alguma tarefa da casa [...], como é o caso de *The Courtyard of a House in Delft* ²⁰⁴ (figura 99), de 1658. No quadro vemos uma cena externa, onde uma mulher está ao lado de uma criança em um quintal, ao lado direito da tela uma porta produz o sentido de profundidade e neste interior avistamos uma figura feminina de costas para os observadores. Chama-nos a atenção à tonalidade das paredes do quintal de tijolos aparentes e o piso em paralelepípedo, e tais elementos neste ambiente junto a paleta de tons amadeirados e terrosos, transmitem ao local um aspecto campestre e acolhedor. A noção intimista presente nos detalhes do quintal e na própria relação entre a mulher e a criança, nos fazem lembrarmos que tal cena poderia ocorrer facilmente em qualquer quintal de Delft neste período e que assim como em *Cena de família de Adolfo Augusto Pinto*, o contexto cotidiano doméstico é valorizado como tema da obra.

Em Flandres como nos aponta Hans Vlieghe (2001, p. 9), encontramos semelhanças com a pintura de gênero produzida na Holanda, sobretudo, na busca por transmitir questões morais nas cenas pitorescas, cotidianas e cortesãs, muitas vezes em forma de metáforas populares. Para o autor:

[...] A pintura de gênero na Flandres do século XVII dá impressão de acentuado conservadorismo. Na realidade, os Países Baixos do Sul não se interessavam pelas imagens mais brandas da vida doméstica contemporânea, na aparência mais realistas porém de fato emblemáticas, que foram tão comuns na pintura holandesa da segunda metade do século XVII. (VLIEGHE, 2001, p. 9).

Dos muitos pintores e quadros mencionados pelo autor ²⁰⁵ interessa-nos citar um quadro em que identificamos essa assimilação de Flandres pela Holanda e que também apresenta contribuições para o estudo do nosso retrato. Em *Interior with a Woman Embroidering and Rocking a Child in a Cradle* ²⁰⁶ (figura 100), de 1671, do pintor Jan Siberechts, vemos no primeiro plano uma mulher sentada ao lado de uma cesta com um bebê; próxima a ela avistamos um cachorrinho sentado sobre suas patas traseiras em cima da barra do vestido da mulher. Ao fundo, no canto direito da tela outra mulher aparece varrendo o assoalho com uma vassoura de palha. Percebemos que o ambiente provavelmente é um quarto, pois no canto direito do quadro observamos um recorte de

²⁰⁴ Conservada na National Gallery, Londres.

²⁰⁵ Hans Vlieghe no livro “Arte e Arquitetura Flamengo 1585-1700”. 2001. Possui um capítulo voltado somente a pintura de gênero, sendo ele o capítulo 8 das pp. 149-174.

²⁰⁶ Conservado em Museum for Kunst, Copenhagen.

uma cama, com dois degraus para o seu acesso. Nas paredes, dois quadros estão dispostos e ambos são obras deste mesmo artista²⁰⁷, o que, provavelmente, reafirme a sua posição como pintor ao realizar um *quadro dentro do quadro*. O primeiro à esquerda é *A Ford*²⁰⁸ (figura 101), e o segundo, possivelmente, é *Drovers fording a stream*²⁰⁹ (figura 102), sendo sua autoria questionada. No que se refere à *tela Interior with a Woman Embroidering and Rocking a Child in a Cradle*, Vlieghe (2001, p. 166) ressalta a ideia central desta pintura de gênero: “[...] Esse quadro de uma mãe ocupada com suas tarefas domésticas é um motivo familiar, sobretudo na pintura holandesa da época, com suas alusões às virtudes da boa dona de casa. [...] Em *Cena de família de Adolfo Augusto Pinto*, D. Generosa representa a boa dona de casa, que cuida dos filhos, da organização do lar e do conforto do marido, pois como observarmos na tela a mãe ensina uma das filhas a costurar, enquanto as demais crianças estão próximas a ela - sob seu olhar e próximas do pai ocupado com a leitura. Uma cena de família que poderia ocorrer, possivelmente, após o almoço, quando o sol está a pino, se esgueira pela porta e ilumina o ambiente, onde a família descansa após a refeição.

O contexto narrativo na pintura de gênero é um ponto importante para sua construção e veremos este aspecto aparecer de maneira primorosa na pintura francesa, tendo um de seus expoentes o pintor Jean-Baptiste Greuze um dos artistas mais famosos da arte francesa do século XVIII. Conforme Levey (1998, p. 217) o pintor atingiu sucesso: “[...] pela pintura de gênero, de um tipo sem precedentes [...] que visava intensa verdade psicológica. [...]”. Ele buscava empregar um sentido moral para as pinturas, as chamadas pinturas moralizantes, entre as quais nos interessam destacar as cenas domésticas produzidas por outro pintor, Jean-Baptiste-Siméon Chardin, que também participara desta temática:

[...] Nos interiores domésticos, raramente existem pais (dificilmente há algum homem) e, quando aparecem meninos, em geral necessitam ser disciplinados, no mínimo, por implicação. Predominam as mães e mulheres quase maternais: preparando refeições ou as crianças para escola ou a igreja, e executando as tarefas domésticas. [...] (LEVEY, 1998, p. 206).

²⁰⁷ No site do museu Royal Museum of Fine Arts Antwerp é mencionado a presença da tela *A Ford* na tela *Interior with a Woman Embroidering and Rocking a Child in a Cradle*. Disponível em: <<http://www.kmska.be/en/collectie/highlights/HetWed.html>>.

²⁰⁸ Conservado no Royal Museum of Fine Arts Antwerp, Belgium.

²⁰⁹ Não encontramos a localização de tal obra, somente a imagem no seguinte direcionamento: <<http://www.artnet.com/artists/jan-siberechts/drovers-fording-a-stream-m8tYdFG7mwFForMZfdFEpw2>>.

A observação contida nesta citação se diferencia do retrato de família estudado por nós nesta pesquisa, pois a presença do patriarca é marcante na obra de Almeida Júnior, desde ao seu posicionamento no quadro em primeiro plano até a utilização de seu nome como título da tela. Contudo, em relação à presença das mulheres vemos que D. Generosa representa a esposa prezada que zela por seu lar, pela educação dos filhos e conforto do marido. A presença feminina é marcante em obras de Chardin como *Le Bénédicité (The Blessing)*²¹⁰ (figura 103) e *The Hard-Working Mother*²¹¹ (figura 104), onde as mulheres aparecem no interior de suas residências, junto as suas filhas em meio a tarefas domésticas diárias. No primeiro quadro, uma mulher coloca a refeição sobre a mesa para duas meninas e fica atenta a prece da garotinha, aparentemente a mais nova, que permanece com suas duas mãos unidas, em sinal de oração e agradecimento. No outro quadro, também observamos uma cena de interior, onde a mãe, junto à filha, são registradas no momento em que estão entretidas com a costura, semelhante ao que ocorre em nosso retrato com D. Generosa e sua filha. As relações entre mãe e filhos e o papel importante na educação se confirma, assim, em ambos os quadros.

Nesse sentido, tentamos assimilar o retrato da família do engenheiro com a pintura de gênero, visto que este evidencia uma cena familiar e íntima em uma concepção narrativa, que busca enfatizar os princípios vigentes em uma rotina doméstica de um lar burguês paulistano em fins do século XIX. A sala de estar, onde a cena de família se desenrola é um ambiente requintado, totalmente condizente às posses de uma tradicional família da elite paulista, que também busca destacar os afazeres de seus membros, de acordo com a hierarquia familiar, no qual o pai ocupa a posição de patriarca e intelectual ao ser retratado em primeiro plano lendo um jornal, enquanto a esposa aparece ao fundo ensinando a filha a costurar, como era de convir para uma dona de casa e mãe respeitável daquele tempo.

²¹⁰ Conservada no Musée du Louvre, Paris.

²¹¹ Conservada no Musée du Louvre, Paris.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Esta pesquisa teve como objetivo o estudo da obra *Cena de família de Adolfo Augusto Pinto*, de José Ferraz de Almeida Júnior, em seu conceito formal, temático e estilístico. Para este processo de compreensão da tela relataremos, a seguir, o percurso e as conclusões alcançadas por meio de nossa pesquisa.

Em razão de analisarmos um retrato, para melhor compreendê-lo, buscamos entender alguns aspectos sobre a origem deste gênero e a sua importância nas belas artes, a fim de nos familiarizarmos com este tipo de composição e entendermos as alterações e contribuições encontradas em diferentes regiões do mundo. Este percurso nos levou a discutirmos a tradição da retratística no Brasil, muito influenciada pela vinda da corte e pela própria chegada da Missão Francesa, pois vimos que anterior a esta época a retratística no período colonial era, sobretudo direcionada às questões religiosas. Todavia, com a chegada da corte e a necessidade de representação dos monarcas, a retratística foi intensificada no seu âmbito oficial ao representar também demais personalidades da corte, algo que veio a influenciar a representação de demais figuras ilustres da política, cafeicultores e outras pessoas importantes do período, isto é, o retrato começou a ocupar um espaço representativo na vida social brasileira, gerando mais encomendas para os pintores. Vale lembrar que estes artistas, em sua maioria, não eram unicamente pintores de retratos, contudo, atenderam uma demanda crescente, da qual se relaciona a tela *Cena de família de Adolfo Augusto Pinto*, que estudamos ao longo desta pesquisa.

Também buscamos compreender aspectos relativos à tipologia do retrato coletivo ou de grupo, em vista de percorrer a tradição do retrato familiar em regiões importantes, para o estudo da arte europeia, suas circulações e transferências de modelos, que possivelmente influenciaram a retratística no Brasil, como o caso dos retratos coletivos da família imperial, que por vezes representavam algum momento importante para a continuidade do império e ainda aqueles que traziam seus integrantes em um contexto familiar, nos moldes dos retratos de corte.

Nesse sentido, vimos a existência de retratos coletivos anteriores e posteriores ao nosso objeto de estudo, no entanto, este é um tema ainda pouco explorado pela história da arte brasileira. Acreditamos que o surgimento de novas pesquisas podem aprofundar

as discussões e oferecerem demais contribuições acerca da tipologia do retrato coletivo no Brasil, sendo este um tema de interesse para nossos futuros estudos.

Uma vez familiarizados com estes temas, procuramos entender a trajetória artística de Almeida Júnior. Para isto, produzimos um relato biográfico da vida e obra do pintor, de acordo com os estudos produzidos por críticos e pesquisadores do artista ituano, dos quais nos debruçamos a analisar no decorrer de nossa pesquisa. Estes nos levaram a abordar os estudos acadêmicos realizados pelo pintor entre as Academias do Rio de Janeiro e Paris, seu contato com demais artistas nacionais e estrangeiros e o desenvolvimento de sua carreira após seus estudos no exterior, quando o mesmo retorna ao Brasil e estabelece uma trajetória promissora, marcada pela relação social mantida com a elite paulistana, sobretudo no campo da retratística. Buscamos entender também as pinturas realizadas pelo pintor no gênero do retrato coletivo familiar, do qual vimos que o artista realiza uma mescla de paisagem e representação humana em uma mesma obra, tendo possivelmente como modelo para sua realização os estudos destas mesmas paisagens, tomadas em ângulos semelhantes. Isto nos levou a pensar que tais paisagens exercessem influência na construção das telas de grupos familiares desconhecidos e desta forma, destacamos a importância do local onde foram retratadas, exaltando a natureza e seguindo, de certa forma, também um modelo de retratística europeu, em voga tanto na França quanto na Inglaterra.

A questão da encomenda foi outro fator abordado, que representou grande contribuição para o entendimento deste retrato, afinal o engenheiro Adolfo Augusto Pinto possuía uma visão clara de como gostaria de ser retratado com sua família. A nossa busca por demais informações sobre a família nos levou a conhecermos a vida do engenheiro, sua formação intelectual e profissional, a constituição de sua família e sua atuação no campo cultural e religioso. A figura do engenheiro mostrou-se ser mais interessante do que previamente tínhamos imaginado e perfeitamente coerente com a maneira como este escolheu ser retratado ao lado de sua família no aconchego de seu lar, um ambiente requintado, que refletia a condição social e política do engenheiro. Adolfo Augusto Pinto, certamente, pode ser compreendido como aquelas figuras ilustres do período, que transitavam em diferentes áreas, desde o campo de sua formação e atuação profissional aos mais variados afazeres, sejam os intelectuais, religiosos à aqueles ligados ao incentivo a cultura e as belas artes.

Ao nos voltarmos à família retratada, nos deparamos com uma questão previamente levantada no início de nossa pesquisa, que correspondia ao bebê de cor de pele escura nos braços de uma das crianças, próxima ao sofá. Em análises anteriores, deste retrato, a leitura realizada tratava-o como uma criança negra acolhida pela família ou de um possível filho do engenheiro, fora do casamento, com uma ex-escrava, algo que poderia ser recorrente no período. Estas hipóteses são justificadas devido à diferença na tonalidade da cor da pele do bebê e das demais crianças retratadas. Todavia, as informações pesquisadas ao longo de nosso estudo nos levaram a constatar que o bebê seria o filho mais novo do casal, sendo ele Adolfo Augusto Pinto Filho, nascido no mesmo ano de produção do retrato. As menções relativas ao caçula relacionam a maternidade de D. Generosa e a paternidade de Adolpho Augusto Pinto, ou seja, este seria um filho legítimo do casal e, infelizmente, não conseguimos encontrar nenhuma imagem para comparação. Procuramos em periódicos, arquivos, inclusive em sua sepultura e nada foi identificado, também entramos em contato com a Faculdade de direito do Largo de São Francisco, com sua biblioteca, seu arquivo e com a Associação de Antigos Alunos e, infelizmente, não conseguimos obter nenhuma imagem. Nesse sentido, apontamos também a hipótese de um possível escurecimento da tela, que levantamos em nossa pesquisa. A questão surgiu devido a nossa constante observação da tela na Pinacoteca do Estado de São Paulo, onde percebemos que a tonalidade da pele do bebê é semelhante ao tom dos braços e das mãos da menina que o sustenta em seu colo, que curiosamente, se difere da tonalidade de sua face, visivelmente mais clara. Tais detalhes apontam para uma possível ação do tempo, que aliada ao escurecimento do pigmento, resultaria nesta diferenciação da cor da pele entre os irmãos. E que talvez, isto teria levado aos historiadores em leituras anteriores, que pensaram na hipótese do bebê como um filho ilegítimo. Contudo, essa hipótese de escurecimento da tela só poderia ser confirmada a partir de um laudo técnico das transformações sofridas com a tinta ao longo tempo. No entanto, esta é uma nova possibilidade para a compreensão da tela *Cena de família de Adolfo Augusto Pinto*.

Em relação à nossa pesquisa de imagens, selecionamos e dividimos em três setores diferentes. Buscamos imagens que abordassem a tipologia do retrato coletivo, em especial o de família, onde pudéssemos estabelecer uma relação com o nosso quadro *Cena de família de Adolfo Augusto Pinto*. Procuramos uma variedade de períodos e de localidades, pois visamos destacar a tradição e a representatividade que tais retratos

familiares possuíam e que o nosso pintor Almeida Júnior também participava. Nesse sentido, também buscamos imagens de outros retratos familiares ou coletivos realizados pelo pintor a fim de diferenciarmos as composições e suas escolhas na construção destas telas, dos quais já mencionamos nesta conclusão.

Paralelamente, procuramos identificar como alguns engenheiros e/ou arquitetos deste período, nacionais e estrangeiros, foram retratados, se a presença da família era algo frequente, ou se o comum e mais usual seria um retrato tradicional, que trouxesse algum atributo de sua profissão para identificar seu ofício. A nossa busca revelou que a maioria dos retratos encontrados evidenciava a tradição do retrato de ofício e apresentam, em sua construção, algum atributo alusivo à profissão do retratado. E que era raro a presença da família nestas telas, pois, possivelmente, o intuito destas produções não era decorar um dos ambientes familiares e sim o ambiente profissional do retratado.

Neste processo de pesquisa de imagens, também buscamos estabelecer relações e possíveis influências para a construção do retrato da família Pinto e igualmente do retrato coletivo, através da consulta aos *Catalogues illustrés du Salons (Société des artistes français)*, correspondentes aos anos que Almeida Júnior estudou em Paris e as edições de anos em que o pintor retornou à cidade a passeio. Nestas publicações, procuramos identificar os possíveis retratos de família expostos, que possivelmente Almeida Júnior possa ter visto em suas passagens pelos *salons*, como expositor ou visitante. Algumas destas imagens nos chamaram atenção pela disposição dos personagens no ambiente e a naturalidade com que estes são retratados, assim como os elementos decorativos que adornam o recinto e apontam possíveis referências para o nosso retrato.

Outro aspecto levantado por nós nesta pesquisa buscou apontar relações entre o retrato da família de Adolfo Augusto Pinto com a pintura de gênero, visto que o próprio engenheiro menciona essa comparação ao rememorar a encomenda do quadro e a sua finalização, como observamos anteriormente. Nesse sentido, conforme os preceitos da pintura de gênero, percebemos que estas referências valorizam a cena familiar e íntima na construção do retrato da família Pinto, a fim de evidenciar a tradição e a moral familiar, onde o patriarca é seu grande representante.

Com auxílio de Michael Baxandall analisamos as imagens levando em consideração as intenções do pintor e o meio social em que estas imagens foram produzidas. Além disso, questões relativas à própria tipologia do retrato e sua continuidade ou transformações também foram levadas em conta em nossa pesquisa de imagens. Nesse sentido, percebemos que a tipologia do retrato familiar parte de uma antiga tradição, adquirindo novas maneiras ao longo do tempo. Inicialmente os retratos seguiam certo padrão de pose, como nos quadros familiares da realeza e aos poucos notamos como os retratos de família civil e mais abastada, que incorporam cenas cotidianas, contemplando o entretenimento de pais e filhos, no aconchego do seu lar se inserem na retratística. Ressalta-se ainda a naturalidade das poses e o momento de fixação da imagem, o que revela uma faceta moderna da composição aliada ao instante fotográfico.

O quadro *Cena de família de Adolfo Augusto Pinto* participa desta tradição e desta modernização e, com base nas contribuições de Peter Burke, podemos entender que os retratos familiares são extensões dos contextos sociais que foram produzidos, isto é, compreendemos que estes retratos refletem o contexto de sua época, de uma sociedade tradicionalista e patriarcal, e que procura se inserir em um novo momento histórico, aliando a importância de seu lugar social com a tradição e a moral familiar. Ao mesmo tempo, incorporam as inovações propostas pelos artistas seja no sentido de uma composição mais livre e com objetos próprios do retratado, tornando-se ora mais descritivos ou decorativos, ou em uma paleta mais sóbria, variando entre tons de marrons e amarelos, que despertam a presença da luz na paleta. A luminosidade se esgueira nos ambientes, seja pela presença de uma janela aberta ou por uma porta na mesma condição, atribuindo um aspecto de naturalidade à fatura destes retratos.

Certamente, a monografia, aqui apresentada, muito se deve a pesquisa de iniciação científica realizada ao longo do ano de 2015 e financiada pela Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (FAPESP), da qual foi fundamental para o meu desenvolvimento acadêmico e no campo da pesquisa científica, que possui grande interesse e pretendo dar continuidade. A análise atenta e aprofundada da obra *Cena de família de Adolfo Augusto Pinto*, conservada na Pinacoteca do Estado de São Paulo, foi ampliada a partir da consulta aos arquivos, bibliotecas e bases de dados, que nos levaram a constatar, que enquanto historiadora da arte, o campo da pesquisa é um

universo imenso de conhecimentos, descobertas e de novas possibilidades, que necessitam de olhares atentos e apaixonados para seu estudo.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AMARAL, Aracy A. A luz de Almeida Júnior. In: *Revista da USP*, n° 05. pp. 55-60. São Paulo: março/maio 1990.

ARIÈS, Philippe. *“História social da criança e da família”*. Tradução de Dora Flaksman. – 2. Ed. – [Reimpr.]. – Rio de Janeiro: LTC, 2014.

BANDEIRA, Julio. LAGO, Pedro Corrêa do. PESSOA, Ana. *“Pallière e o Brasil: obra completa”*. 1. ed. Rio de Janeiro: Capivara, 2011.

BAUDELAIRE, Charles, “Salão de 1859: O retrato, A paisagem”. Apud Lichtenstein, Jacqueline (org.). *A pintura: os gêneros pictóricos*. Apresentação: Nadeije Laneyrie-Dagen, Coordenação da tradução: Magnólia Costa. São Paulo: Editora 34, 2006. v. 10.

BAXANDALL, Michael. *Padrões de Intenção: a explicação histórica dos quadros*. São Paulo: Cia das Letras, 2006.

BOUCHER, François. *História do vestuário no ocidente*. Tradução: André Telles. SI: Cosacnaify, 2010.

BURCKHARDT, Jacob. *“O retrato na pintura italiana do Renascimento”*. Tradução e apresentação: FERNANDES, Cássio; prefácio e notas: GHELARDI. Campinas, SP: Editora Unicamp; São Paulo: Fap-Unifesp, 2012.

BURKE, Peter. *Testemunha ocular: história e imagem*. Bauru: EDUSC, 2004.

_____. *“La sociologia del retrato renacentista”*. In: *“El Retrato”*. Madri, Galaxia gutenbergl/ Círculo de Lectores, 2004. pp. 91-107.

_____. *O Renascimento Italiano*. Tradução de José Rubens Siqueira. São Paulo: Nova Alexandria, 2010.

CATÁLOGO. *A paisagem na arte: 1680-1998: artistas britânicos na coleção da Tate*. Curadoria e textos Richard Humphreys. São Paulo: Pinacoteca do Estado. 2015.

CATÁLOGO NINS – *Retratos de crianças dos séculos XVI ao XIX*. São Paulo SP: Museu de Arte Brasileira - MAB; Fundação Armando Alvares Penteado e Fundación Yannick y Bem Jokobert. 2000.

CASTELNUOVO, Enrico. *Retrato e sociedade na arte italiana: ensaios de história social da arte*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

CERQUEIRA, Paulo. “Carlos Gomes”. São Paulo: Inteligência Editora. N° 3. Série de Edições Culturais da Inteligência Editora. 1948.

CIPINIUK, Alberto. *A face pintada em pano de linho: moldura simbólica de identidade brasileira*. Rio de Janeiro: Ed. PUC-Rio; São Paulo: Loyola, 2003.

CHIARELLI, Tadeu. *Um jeca nos Vernissages: Monteiro Lobato e o Desejo de uma Arte Nacional no Brasil*. São Paulo: Edusp, 1995.

_____. “Introdução: Arte, técnica e identidade nacional no Rio de Janeiro, século XIX: sobre a contribuição de Félix Ferreira”. In: FERREIRA, Félix. *Belas Artes: estudos e apreciações*. Introdução e notas de Tadeu Chiarelli. 2. Ed. Porto Alegre, RS: Zouk, 2012.

CHRISTO, Maraliz de C. V. “Negros em espaços brancos: três quadros, uma só história”. Texto apresentado no 2º Seminário Internacional de Moda, Cultura e Arte em 28 de agosto de 2013, realizado pelo Programa de Pós-Graduação em Artes, Cultura e Linguagens da UFJF.

COLI, Jorge. *Como estudar a arte brasileira do século XIX*. São Paulo: Senac, 2005.

COSTA, Tristão Mariano da. “Um artista ituano”. In: *Almanach Litterário de São Paulo*, 1877.

D’INCAO, Maria Ângela. Mulher e família burguesa. In: DEL PRIORE, Mary (org.); BASSANESI PINSKI, Carla (coord.). *Histórias das mulheres no Brasil*. 10 ed., 2ª reimpressão. São Paulo: Contexto, 2013.

DIAS, Elaine Cristina. “A representação da realeza no Brasil: uma análise dos retratos de D. João VI e D. Pedro I, de Jean-Baptiste Debret”. São Paulo: USP, Museu Paulista, 2006.

_____. “Os retratos de Maria Isabel e Maria Francisca de Bragança, de Nicolas-Antoine Taunay”, pp.11-43. São Paulo: USP, Museu Paulista, 2011. (Anais do Museu Paulista).

_____. Almeida Júnior. Coleção Folha – Grandes pintores brasileiros. São Paulo: Folha de São Paulo: Instituto Itaú Cultural, 2013.

_____. Pedro Américo. Coleção Folha – Grandes pintores brasileiros. São Paulo: Folha de São Paulo: Instituto Itaú Cultural, 2013.

_____. “Arte e academia entre política e natureza (1816 a 1857)”. In: *Sobre a arte brasileira: da Pré-história aos anos 1960*. Fabiana Werneck Barcinski (org.). São Paulo: Editora WMF Martins Fontes: Edições SESC São Paulo, 2014.

_____; SIMIONI, Ana Paula. *Mulheres Artistas: as pioneiras (1880-1930)*. Apresentação Tadeu Chiarelli. São Paulo: Pinacoteca do Estado, 2015.

DÍEZ, José Luis. “*El retrato español del siglo XIX*”. In: “*El Retrato*”. Madri, Galaxia gutenbergl/ Círculo de Lectores, 2004. pp.311-340.

DUPUY DU GREZ, Bernard. *Traité sur la peinture pour en apprendre et se perfectionner dans la pratique*, Paris, 1699, p. 46. Disponível online no seguinte direcionamento: <<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k111861m>>. Acesso em: datas diversas.

DUQUE ESTRADA, Gonzaga. *Arte Brasileira*. Rio de Janeiro: Lombaerts, 1888.

_____. “A arte brasileira”. Introdução e notas de Tadeu Chiarelli. Campinas – São Paulo: Mercado da Letras, 1995.

FÉLIBIEN, André. “A hierarquia clássica dos gêneros”. In Lichtenstein, Jacqueline (org.). *A pintura: os gêneros pictóricos*. Apresentação: Nadeije Laneyrie-Dagen, Coordenação da tradução: Magnólia Costa. São Paulo: Editora 34, 2006. v. 10.

GUAL, Carlos García. “*Rostros para la eternidad*”. In: “*El Retrato*”. Madri, Galaxia gutenbergl/ Círculo de Lectores, 2004. pp. 21-34.

KAREL, David. “*Dictionnaire des artistes de langue française en Amérique du Nord : peintres, sculpteurs, dessinateurs, graveurs, photographes et orfèvres*”. Québec, D. Karel, Musée du Québec, Presses de l’Université Laval, 1992.

LAGO, Bia Corrêa do. LAGO, Pedro Corrêa do. *Os fotógrafos do Império: a fotografia brasileira no Século XIX*. Rio de Janeiro: Capivara, 2005.

LEITE, José Roberto Teixeira. “A Academia e a pintura no Brasil no século XIX.” In: *Arte Brasileira na Pinacoteca do Estado de São Paulo: do século XIX aos anos 1940*. Org. Taisa Helena P. Palhares. São Paulo: Cosac Naify/ Imprensa Oficial/Pinacoteca, 2009.

LEVEY, Michael. “Pintura e escultura na França 1700-1789”. Tradução: Cid Knipel Moreira. São Paulo: Cosac & Naify, 1998.

LEVY, Carlos Roberto Maciel. Período Republicano: *Catálogo de artistas e obras entre 1890 e 1933*. 2º volume. Rio de Janeiro: Publicação ArteData, 2003.

LEVY, Hannah. “Retratos coloniais”. In: LEVY, Hannah; JARDIM, Luiz. *Pintura e escultura I*. Textos escolhidos da Revista do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. São Paulo SP: FAU-USP - Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, 1978.

LOURENÇO, Maria Cecília França. *Almeida Júnior: o poeta que pintou o caipira*. (Monografia), São Paulo, 1977.

_____. *Revendo Almeida Júnior*. (Dissertação de Mestrado), ECA-SP, 1980. 2 vols.

_____. Acervo Permanente e novas doações. Edições Pinacoteca, São Paulo, janeiro de 1999.

_____ (Org.). *Almeida Júnior: um criador de imaginários*. São Paulo: Pinacoteca do Estado, 2007.

MALTA, Marize. *O olhar decorativo: ambientes domésticos em fins do século XIX no Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Mauad: FAPERJ, 2011.

MARQUÉS, Manuela B. Mena. “*El arte y la fisionomia*”. In: “*El Retrato*”, Madri, Galaxia gutenbergl/ Círculo de Lectores, 2004. pp.341-360.

MAU, Maia e NASCIMENTO, Ana Paula. “Cronologia em primeira mão”. In: *Almeida Júnior: um criador de imaginários*. São Paulo: Pinacoteca do Estado de São Paulo, 2007.

MELO, Luís Correia de. Adolfo Augusto Pinto /verbete/. In: _____. *Dicionário de autores paulistas*. São Paulo: Comissão do IV Centenário da Cidade de São Paulo, 1954.

MICELI, Sergio. *Imagens negociadas: retratos da elite brasileira (1920-40)*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

_____. *Nacional estrangeiro: história social e cultural do modernismo artístico em São Paulo*. São Paulo: Cia das Letras, 2003.

MIGLIACCIO, Luciano. *Século XIX*. Catálogo Mostra do Redescobrimento Brasil + 500. São Paulo: Fundação Bienal, 2000.

_____. A arte no Brasil entre o segundo reinado e a belle époque. In: BARCINSKI, Fabiana Werneck (org.). *Sobre a arte brasileira: da Pré-história aos anos 1960*. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes: Edições SESC São Paulo, 2014. pp. 174-231.

MILLIET, Sérgio. *Pintores e pinturas*. São Paulo, Martins, 1940.

NASH, John M. “*Rembrandt y el retrato del grupo profesional en los Países Bajos*”. In: “*El Retrato*”. Madri, Galaxia gutenbergl/ Círculo de Lectores, 2004. pp. 175-196.

PEREIRA, Sonia Gomes. “Arte Brasileira no século XIX”. Projeto Pedagógico: Lucia Gouvêa Pimentel e Patrícia de Paula Pereira; Coordenação Editorial: Fernando Pedro da Silva e Marília Andrés Ribeiro. Belo Horizonte. C/Arte, 2008.

PERUTTI, Daniela Carolina. *Gestos feitos de tinta: as representações corporais na pintura de Almeida Junior*. V.I. 2007. 262 f. Dissertação de Mestrado em Antropologia social – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2007.

_____. *Almeida Junior, gestos feitos de tinta*. Alameda. 2011.

PINTO, Adolpho Augusto. “Viajando”. São Paulo: Vanorden, 1901.

_____. “Homenagens”. São Paulo (SP): Vanorden, 1926.

_____. *Minha vida: memória de um engenheiro paulista*, São Paulo, Conselho Estadual de Cultura, 1970.

PITTA, Fernanda Mendonça. *Um povo pacato e bucólico: costumes e história na pintura de Almeida Júnior*. 2013. 383 f. Tese (Doutorado em História). Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2014.

PRECKLER, Ana María. Historia del arte universal de los siglos XIX y XX. Volume 1. Madrid: Editorial Complutense. 2003.

ROSENBLUM, Robert. “Goya frente a David: la muerte del retrato régio”. In: “*El Retrato*”. Madri, Galaxia gutenberg/ Círculo de Lectores, 2004. pp.145-164.

SANCHES, Durce Gonçalves. “*O modo de vida do caipira em obras de Almeida Junior*”. Itu: Ottoni, 2010.

SALDANHA, Nuno. O Tempo Descritivo. A Natureza-Morta na Idade Moderna. In: *Apha.Boletim*, A paisagem, nº3, junho. Lisboa, 2006, 12pp. Disponível em: <<http://www.apha.pt/wp-content/uploads/boletim3/NunoSaldanha.pdf>>.

SILVA, Domício Pacheco e. *A morte no fim do mundo: A história do pintor Almeida Júnior*. São Paulo: Terceiro Nome, 2013.

SILVA, Gastão Pereira da. “Almeida Júnior: Sua vida, Sua Obra”. Rio de Janeiro: Editora do Brasil, 1946.

SIMIONI, Ana Paula Cavalcanti. *Profissão artista: pintoras e escultoras acadêmicas brasileiras*. São Paulo: EDUSP, 2008.

SINGH JR., Óseas. *A Partida da Monção: tema histórico em Almeida Júnior*. Campinas: Universidade de Campinas, Dissertação de Mestrado 2004.

SLIVE, Seymour. “Pintura holandesa 1600- 1800”. Tradução Miguel Lana e Otacílio Nunes. São Paulo: Cosac & Naify, 1998.

SOUZA, Gilda de Mello e. *O espírito das roupas: a moda no século dezenove*. São Paulo: Companhia das Letras. 2009.

TARASANTCHI, Ruth Sprung. “A vida silenciosa na pintura de Pedro Alexandrino”, p. 110. In: *Arte Brasileira na Pinacoteca do Estado de São Paulo: do século XIX aos anos 1940*. Org. Taisa Helena P. Palhares. São Paulo: Cosac Naify/ Imprensa Oficial/Pinacoteca, 2009.

URREA, Jesús. “*La corte como observatório de retratos*”. In: “*El Retrato*”. Madri, Galaxia gutenbergl/ Círculo de Lectores, 2004. pp.289-309.

VLIEGHE, Hans. “Arte e Arquitetura Flamenga, 1585-1700”. São Paulo, Cosac & Naify Edições, 2001.

WARNKE, Martin. *O Artista da Corte: Os Antecedentes dos Artistas Modernos*. Tradução: Maria Clara Cescato. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo.

WEST, Shearer. *Portraiture*. Oxford History of Art. 2004.

Periódicos consultados:

A NOTICIA. Rio de Janeiro. 20 de nov. 1899. 2ª col. p. 1.

ALMEIDA JUNIOR. *Correio Paulistano*. 11 de mar. 1885. 5ª col., p. 2.

AZEVEDO, Guilherme de. “Um paulista no mundo das artes”. *O Estado de S. Paulo*. São Paulo. 01 de jul. 1881. 1ª col. p. 3.

BONTEMPO, A. “Quadros Paulistas”. *O Estado de S. Paulo*. 09 de jun. 1894. 3ª col., p. 1.

“Exposição de quadros”. *Imprensa Ytuana*. Itu, 27 maio 1883, 1ª col., p. 3

FREIRE, Ezequiel. “Arte paulista. Os caipiras negaceando por Almeida Júnior I”. *A Província de São Paulo*. 14 de out. 1888. 8ª col., p. 1.

“Gratidão”. *O Estado de S. Paulo*. 10 de dez. 1891. 7ª col., p.2

“Gratidão”. *O Estado de S. Paulo*. 11 de dez. 1891. 1ª col., p. 3

IMPrensa Ytuana. Itu, 27 abril de 1884, ano 9º, nº471. p. 1. col. 3.

“Locaes”. *O Estado de S. Paulo*. São Paulo, 21 fev. 1892. 1ª col., p. 2.

O BRASIL EM CHICAGO. *O Estado de S. Paulo*. 06 de set. 1893. 4ª col., p. 2.

O ESTADO DE S. PAULO. São Paulo, 10 jun. 1891, 1ª col., p. 2.

O ESTADO DE S. PAULO. São Paulo, 11 out. 1891, 1ª col., p. 2.

O ESTADO DE S. PAULO. São Paulo, 27 out. de 1911, 6ª col., p. 5.

O ESTADO DE S. PAULO, 7 nov. 1931, p. 4, 8º col.

O ESTADO DE S. PAULO, 10 nov. 1931, p.2, 4º col.

O ESTADO DE S. PAULO. São Paulo, 27 set. 1931, 7ª col., p. 3.

O ESTADO DE S. PAULO. São Paulo, 21 fev. 1951. 3ª col., p. 5.

“Pintor brasileiro”, *Correio Paulistano*, São Paulo, 29 de outubro de 1882, p. 2.



Figura 1
José Ferraz de ALMEIDA JÚNIOR.
Cena de família de Adolfo Augusto Pinto. 1891.
Óleo sobre tela, 106 x 137 cm.
Pinacoteca do Estado de São Paulo, São Paulo.



Figura 2
Tiziano VECELLIO.
Portrait d'homme, dit L'Homme au gant. 1520.
Óleo sobre tela, 100 x 89 cm.
Musée du Louvre, Paris.



Figura 3
Giovanni Battista MORONI.
The Tailor ('Il Tagliapanni'). 1565-1570.
Óleo no carvalho, 99,5 x 77 cm.
The National Gallery, London.



Figura 4

Diego Rodríguez de Silva y
VELÁZQUEZ.

Felipe IV, 1623-1628.

Óleo sobre tela, 198 x 101,5 cm.

Museo del Prado, Madrid, Espanha.



Figura 5
REMBRANDT.
Portrait of Philips Lucasz. 1623-1628.
Óleo no carvalho, 79.5 x 58.9 cm.
The National Gallery, London.



Figura 6
Frans HALS.
O Capitão Andries van Hoorn, 1638.
Óleo sobre tela, 86 x 67 cm.
Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand,
São Paulo.



Figura 7
Thomas GAINSBOROUGH.
The Blue Boy [O menino azul], 1770.
Óleo sobre tela, 179,5 x 124 cm.
Huntington Art Gallery, San Marino, Califórnia, EUA.



Figura 8

Thomas GAINSBOROUGH.

Francis Rawdon, Primeiro Marquês de Hastings e Segundo Conde de Moira [Francis Rawdon, First Marquis of Hastings and Second Earl of Moira], 1783 – 1784.

Óleo sobre tela, 230 x 150 cm.

Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand, São Paulo.



Figura 9

Jacques-Louis DAVID

Bonaparte franchissant le Grand-Saint-Bernard. Bonaparte, Calm on a Fiery Steed, Crossing the Alps, 1800.

Óleo sobre painel, 260 × 221 cm.

Musée National des châteaux de Malmaison et de Bois-Préau | Rueil-Malmaison – França.



Figura 10

Jacques-Louis DAVID.

Lepeletier de Saint-Fargeau. 1793

Gravura por P.-A. Tardieu após a pintura agora perdida.

Bibliothèque nationale de France, Paris.



Figura 11
Jacques-Louis DAVID.
Marat assassiné, 1793.
Óleo sobre tela, 165 x 128 cm.
Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique, Bruxelles.



Figura 12
François-Pascal GÉRARD
Portrait of Madame Récamier, 1805.
Óleo sobre tela, 225 x 148 cm.
Musée Carnavalet - Histoire de Paris, France.



Figura 13
Jacques-Louis DAVID
Madame Récamier, 1800.
Óleo sobre tela, 174 x 244 cm.
Musée du Louvre, Paris.



Figura 14
Jean-Auguste-Dominique INGRES
Portrait of Madame Rivière, 1806.
Óleo sobre tela, 116 x 90 cm.
Musée du Louvre, Paris.



Figura 15
Jean-Auguste-Dominique INGRES
Portrait of Madame Moitessier, 1856.
Óleo sobre painel, 120 x 92 cm.
National Gallery, Londres.



Figura 16
Jean-Baptiste DEBRET.
Retrato de D. João VI, 1817.
Óleo sobre tela, 60 x 42 cm.
Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro.



Figura 17
Hyacinthe RIGAUD.
Retrato de Luís XIV, 1701.
Óleo sobre tela, 2,77 x 1,94 cm.
Musée du Louvre, Paris.



Figura 18

Antoine-François CALLET.

Retrato de Luís XVI, ca. 1779.

Óleo sobre tela, 2,78 x 1,96 cm.

Chateaux de Versailles et Trianon, Versailles.



Figura 19

Jean-Baptiste DEBRET.

Coroação de D. Pedro I, gravura. DEBRET, Jean-Baptiste.

Viagem pitoresca e histórica ao Brasil. Trad. Sérgio Milliet.

Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: Edusp,

1989. v. III, prancha 10.



Figura 20

Jacques-Louis DAVID.

Portrait de Napoléon Ier en costume impérial, 1805.

Óleo sobre tela, 57 x 49,5 cm.

Musée des Beaux-Arts, Lille.



Figura 21

Henrique José da SILVA.

Retrato de D. Pedro I, 1822.

Gravura sobre metal feita por Urbain Massard em Paris, 0,64m x 0,44m.

Museu Imperial, Petrópolis, Rio de Janeiro.



Figura 22
Victor MEIRELLES.
Dom Pedro II, 1864.
Óleo sobre tela, 252 x 165 cm.
Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand, São Paulo.



Figura 23

PEDRO AMÉRICO de Figueiredo de Melo.

Pedro II na abertura da Assembleia Geral, 1872.

Óleo sobre tela, 288 x 205 cm.

Museu Imperial, Petrópolis, Rio de Janeiro.



Figura 24

José Ferraz de ALMEIDA JÚNIOR.

Retrato de D. Pedro II, 1889.

Óleo sobre tela, 96 x 75,5 cm.

Museu Paulista da Universidade de São Paulo, São Paulo.



Figura 25

REMBRANDT.

The Sampling Officials of the Amsterdam Drapers' Guild, known as 'The Syndics'

The syndics: the sampling officials (wardens) of the Amsterdam drapers. 1662.

Óleo sobre tela, 191.5 x 279 cm.

Rijksmuseum, Amsterdam, Holanda.



Figura 26

Frans HALS.

Banquet of the Officers of the St George Civic Guard. 1616.

Óleo sobre tela, 175 x 324 cm.

Frans Halsmuseum, Haarlem.



Figura 27

Jean-Baptiste DEBRET.

Estudo para o Desembarque da Imperatriz D. Leopoldina no Brasil. 1818.

Óleo sobre tela, 44,5 x 69,5 cm.

Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro.



Figura 28
Arnaud Julien PALLIÈRE.
D. Leonarda Velho da Costa. 1821.
Óleo sobre tela, 178 x 127 cm.
Coleção particular, Nova York.



Figura 29

Simplicio Rodrigues de Sá.

D. Pedro I e D. Leopoldina visitando a Casa dos Expostos. 1826.

Óleo sobre tela, 268 x 198 cm.

Casa dos Expostos (Fundação Romão Duarte), Rio de Janeiro.



Figura 30
François-René MOREAUX.
O imperador D. Pedro II, sua esposa Teresa Cristina e suas filhas, princesas Isabel e Leopoldina, 1857.
Dimensões não informadas.
Museu Imperial, Petrópolis, Rio de Janeiro.



Figura 31
Domenico FAILUTTI.
Retrato de Dona Leopoldina de Habsburgo e seus filhos, 1921.
Dimensões não informadas.
Museu Paulista da Universidade de São Paulo, São Paulo.



Figura 32

Kall Ernst PAPF.

Crianças, 1886.

Óleo sobre tela, 126 72,5 x 59,5 cm.

Pinacoteca do Estado de São Paulo, São Paulo.



Figura 33

Arthur Timótheo da COSTA.

Alguns colegas: sala de professores, 1921.

Óleo sobre tela, 45,5 x 170,6 cm.

Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro.

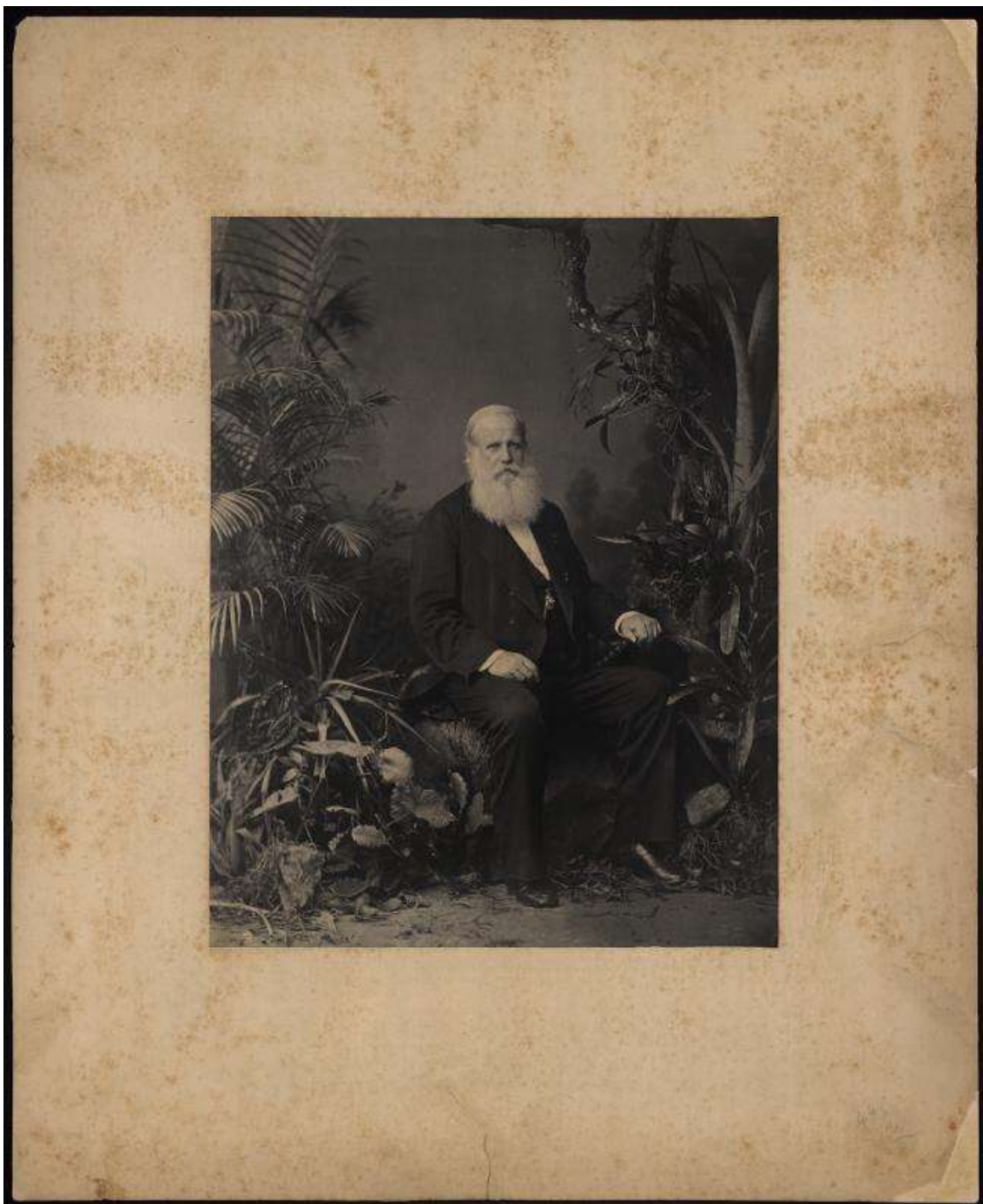


Figura 34

Joaquim Insley PACHECO.

O imperador Dom Pedro II, 1883.

Fotografia preta e branca, 37,5 x 29,6.

Biblioteca Nacional, Rio de Janeiro.



Figura 35
Joaquim Insley PACHECO.
A família Imperial, 1864.
Fotografia preta e branca. 10,7 x 6,5 cm.
Biblioteca Nacional, Rio de Janeiro.



Figura 36
José Ferraz de ALMEIDA JÚNIOR.
Tarquínio e Lucrecia, 1874.
Óleo sobre tela, 72 X 90 cm.
Pinacoteca do Estado de São Paulo, São Paulo.



Figura 37
 Victor MEIRELLES.
Tarquínio e Lucrecia, 1850.
 Óleo sobre tela, 70,3 X 92,8 cm.
 Museu D. João VI/EBA/UFRJ, Rio de Janeiro.



Figura 38
 Guido CAGNACCI.
Tarquínio e Lucrezia.
 Accademia di S. Luca, Roma, Itália.



Figura 44

José Ferraz de ALMEIDA JÚNIOR

Índio no repouso.

Gravura.

Imagem encontrada no Catálogo Ilustrado da Exposição Artística da Imperial Academia de Belas-Artes, p. 52.

Disponível em:

http://www.dezenovevinte.net/catalogos/1884_egb a.pdf.



Figura 39

José Ferraz de ALMEIDA JÚNIOR.

Derrubador Brasileiro, 1879.

Óleo sobre tela, 227 x 182 cm.

Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro.



Figura 45

José Ferraz de ALMEIDA JÚNIOR.

O remorso de Judas.

Gravura.

Imagem encontrada no Catálogo Ilustrado da Exposição Artística da Imperial Academia de Belas-Artes, p. 50.

Disponível em:

http://www.dezenovevinte.net/catalogos/1884_egb a.pdf.



Figura 40

José Ferraz de ALMEIDA JÚNIOR.

Remorso de Judas, 1880.

Óleo sobre tela, 209 x 163,3 cm.

Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro.



Figura 46

José Ferraz de ALMEIDA JÚNIOR.

Repouso do modelo.

Gravura.

Imagem encontrada no Catálogo Ilustrado da Exposição Artística da Imperial Academia de Belas-Artes, p. 55.

Disponível em: http://www.dezenovevinte.net/catalogos/1884_egba.pdf.



Figura 42

José Ferraz de ALMEIDA JÚNIOR.

Descanso do modelo. 1882.

Óleo sobre tela, 100 x 130 cm.

Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro.



Figura 41

José Ferraz de ALMEIDA JÚNIOR.

Fuga da Sacra Família Para o Egito, 1881.

Óleo sobre tela, 320 x 223 cm.

Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro.



Figura 43
 José Ferraz de ALMEIDA
 JÚNIOR.
Aurora, 1883.
 Óleo sobre tela, 320 X 320 cm.
 São Paulo Clube, São Paulo.



Figura 47
 José Ferraz de ALMEIDA JÚNIOR.
Caipiras Negaceando. c. 1888.
 Óleo sobre tela, 280 x 215 cm.
 Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro.



Figura 48

José Ferraz de ALMEIDA JÚNIOR.

Caipira picando fumo, 1893.

Óleo sobre tela, 202 x 141 cm.

Pinacoteca do Estado de São Paulo, São Paulo.



Figura 49

José Ferraz de ALMEIDA JÚNIOR.

Amolação interrompida, 1894.

Óleo sobre tela, 200 X 140 cm.

Pinacoteca do Estado de São Paulo, São Paulo.



Figura 50
 José Ferraz de ALMEIDA JÚNIOR.
Pescando, 1894.
 Óleo sobre tela, 64 x 86 cm.
 Coleção particular



Figura 51
 José Ferraz de ALMEIDA JÚNIOR.
A Pintura (alegoria), 1892.
 Óleo sobre tela, 250 x 125 cm.
 Pinacoteca do Estado de São Paulo, São Paulo.

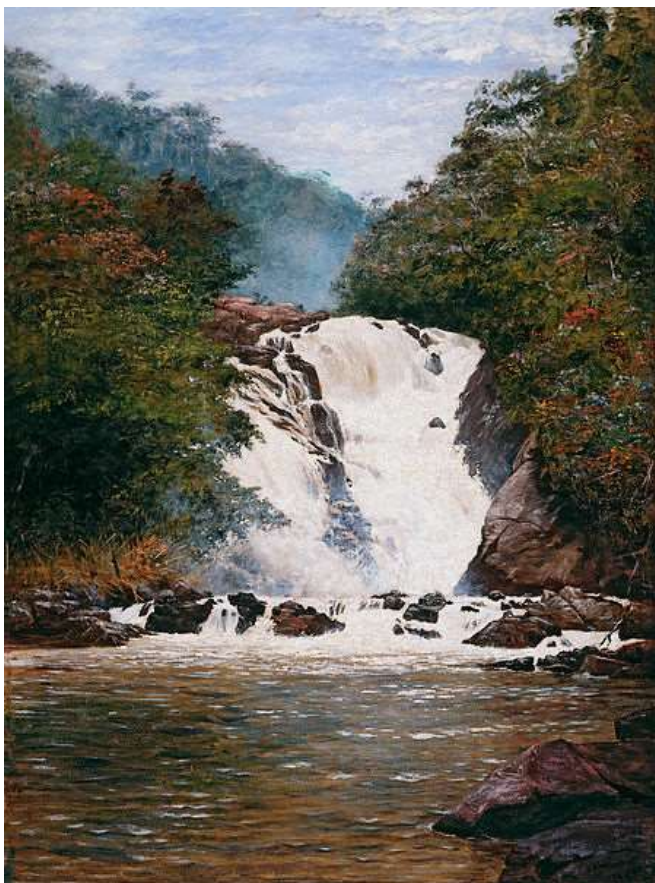


Figura 52

José Ferraz de ALMEIDA JÚNIOR.

Cascata de Votorantim 1893.

Óleo sobre tela, 116 x 87 cm.

Pinacoteca do Estado de São Paulo, São Paulo.



Figura 53

José Ferraz de ALMEIDA JÚNIOR.

Partida da Monção, 1897.

Óleo sobre tela, 640 x 390 cm.

Museu Paulista, São Paulo.

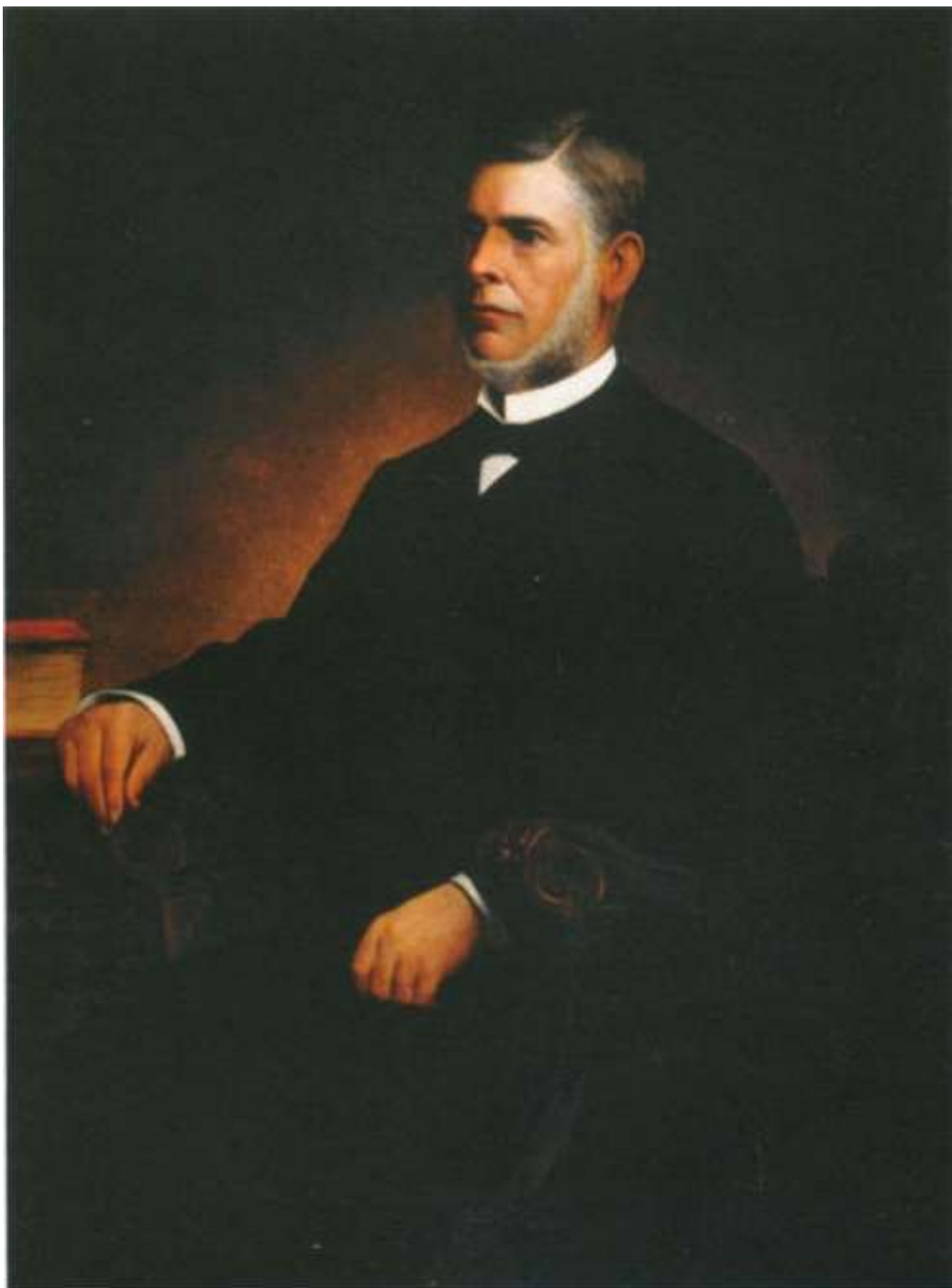


Figura 54

José Ferraz de ALMEIDA JÚNIOR.

Retrato de Joaquim Egídio de Souza Aranha, 1886.

Óleo sobre tela, 122 x 96 cm.

Irmandade de Santa Casa de Misericórdia, São Paulo.



Figura 55

José Ferraz de ALMEIDA JÚNIOR.

Retrato de Clemente Falcão, 1888.

Óleo sobre tela, 230 x 142 cm.

Faculdade de Direito do Largo São Francisco, São Paulo.



Figura 56

José Ferraz de ALMEIDA JÚNIOR.

Retrato do General José Couto de Magalhães, sem data.

Óleo sobre tela, 264 x 179 cm.

Museu Paulista da Universidade de São Paulo, São Paulo.



Figura 57

José Ferraz de ALMEIDA JÚNIOR.

Retrato de Cesário Motta, sem data.

Óleo sobre tela, 73 x 60 cm.

Pinacoteca do Estado de São Paulo. São Paulo.

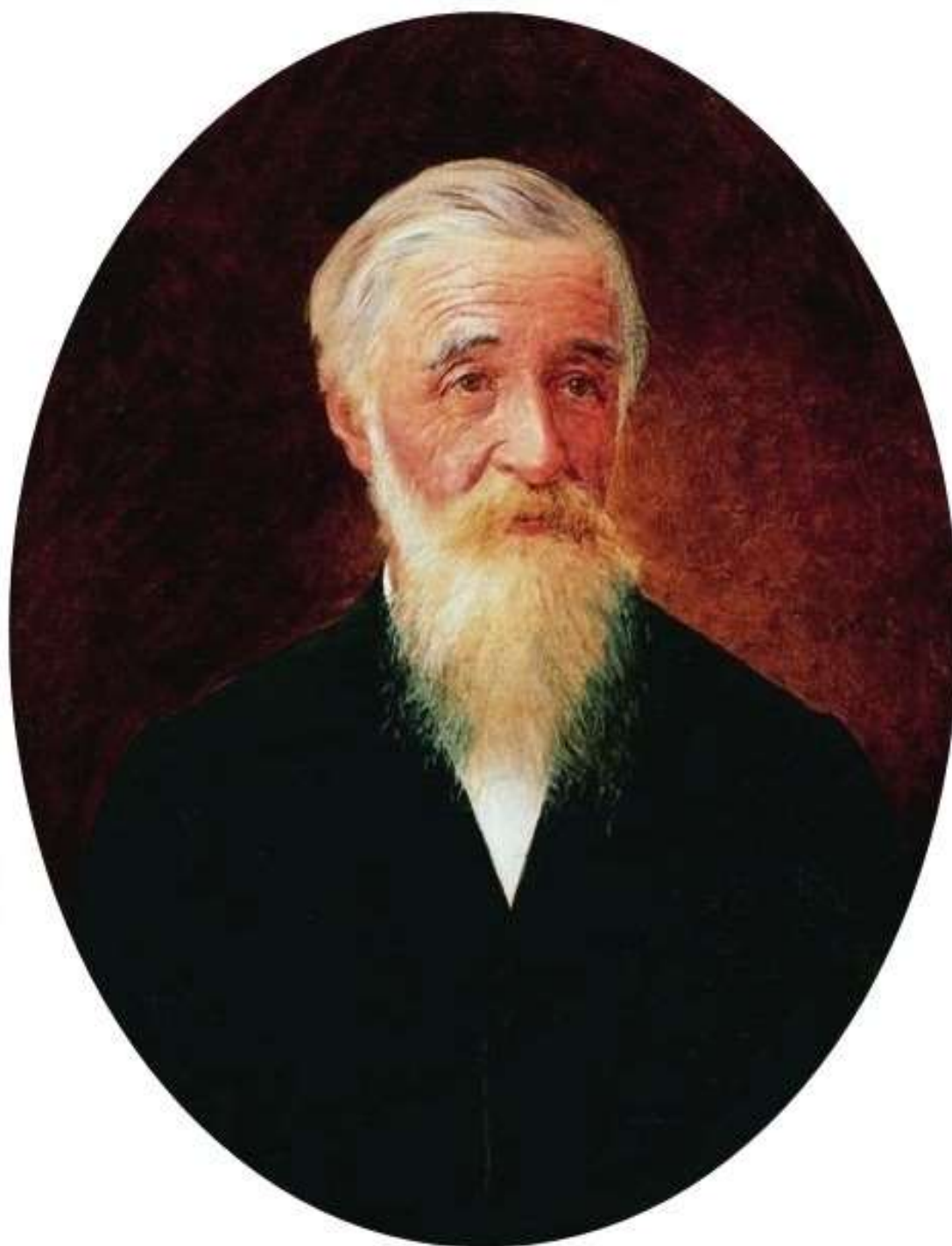


Figura 58

José Ferraz de ALMEIDA JÚNIOR.

Eusébio Stevaux. 1894.

Óleo sobre tela, 73 x 60.

Pinacoteca do Estado de São Paulo. São Paulo.



Figura 59

José Ferraz de ALMEIDA JÚNIOR.

Retrato de Constança Maria de Brito Filgueira de Arruda Botelho, 1884.

Óleo sobre tela, 120 x 90 cm.

Coleção Particular.



Figura 60

José Ferraz de ALMEIDA JÚNIOR.

Retrato de Sra. Antonio de Aguiar, 1886.

Óleo sobre tela, 123 x 96 cm.

Irmandade da Santa Casa de Misericórdia de São Paulo, São Paulo.



Figura 61

José Ferraz de ALMEIDA JÚNIOR.

Retrato de D. Joana Liberal da Cunha, c. 1892.

Óleo sobre tela, 73 X 60 cm.

Pinacoteca do Estado de São Paulo, São Paulo.



Figura 62

José Ferraz de ALMEIDA JÚNIOR.

Retrato de Ana Cândida do Amaral Souza, sem data.

Óleo sobre tela, 49 X 38 cm.

Pinacoteca do Estado de São Paulo, São Paulo.



Figura 63

José Ferraz de ALMEIDA JÚNIOR.

O Pintor Belmiro de Almeida, sem data.

Óleo sobre tela, 55 x 47 cm.

Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand, São Paulo.



Figura 64

Paul SINIBALDI.

Femme retirant un gant, 1886.

Dimensões não informadas

Musée Carnavalet - Histoire de Paris, France.



Figura 65

José Ferraz de ALMEIDA JÚNIOR.

Salto de Itu – Piquenique da família do Dr. Elias Chaves. Sem data.

Óleo sobre tela, 134,5 x 97,8 cm.

Museu Paulista da Universidade de São Paulo, São Paulo.



Figura 66

José Ferraz de ALMEIDA JÚNIOR.

Salto de Itu. Sem data.

Óleo sobre tela, 46 x 67 cm.

Coleção particular



Figura 67

José Ferraz de ALMEIDA JÚNIOR.
Piquenique no rio das Pedras. 1899.
 Óleo sobre tela, 120 x 80 cm.
 Coleção particular.



Figura 68

José Ferraz de ALMEIDA JÚNIOR.
Paisagem do sítio Rio das Pedras. 1899.
 Óleo sobre tela, 57 x 35 cm.
 Pinacoteca do Estado de São Paulo, São Paulo.



Figura 69

José Ferraz de ALMEIDA JÚNIOR.
A Estrada. 1899.
 Óleo sobre tela, 120 x 80 cm.
 Acervo Banco Itaú, São Paulo.



Figura 70

José Ferraz de ALMEIDA JÚNIOR.
Estudo para a estrada. Datação não informada.
 Óleo sobre tela, 34 x 24 cm.
 Localização não informada.



Figura 71
José Ferraz de ALMEIDA JÚNIOR.
Detalhe da tela *Cena de família de Adolfo Augusto Pinto*.
Fotografia: Natália Gomes.



Figura 72

José Ferraz de ALMEIDA JÚNIOR.

Detalhe da tela *Cena de família* de Adolfo Augusto Pinto.

Fotografia: Natália Gomes.



Figura 73

José Ferraz de ALMEIDA JÚNIOR.

Os irmãos Munhós, c. 1893.

Óleo sobre tela, 82 x 116 cm.

Coleção particular, São Paulo.

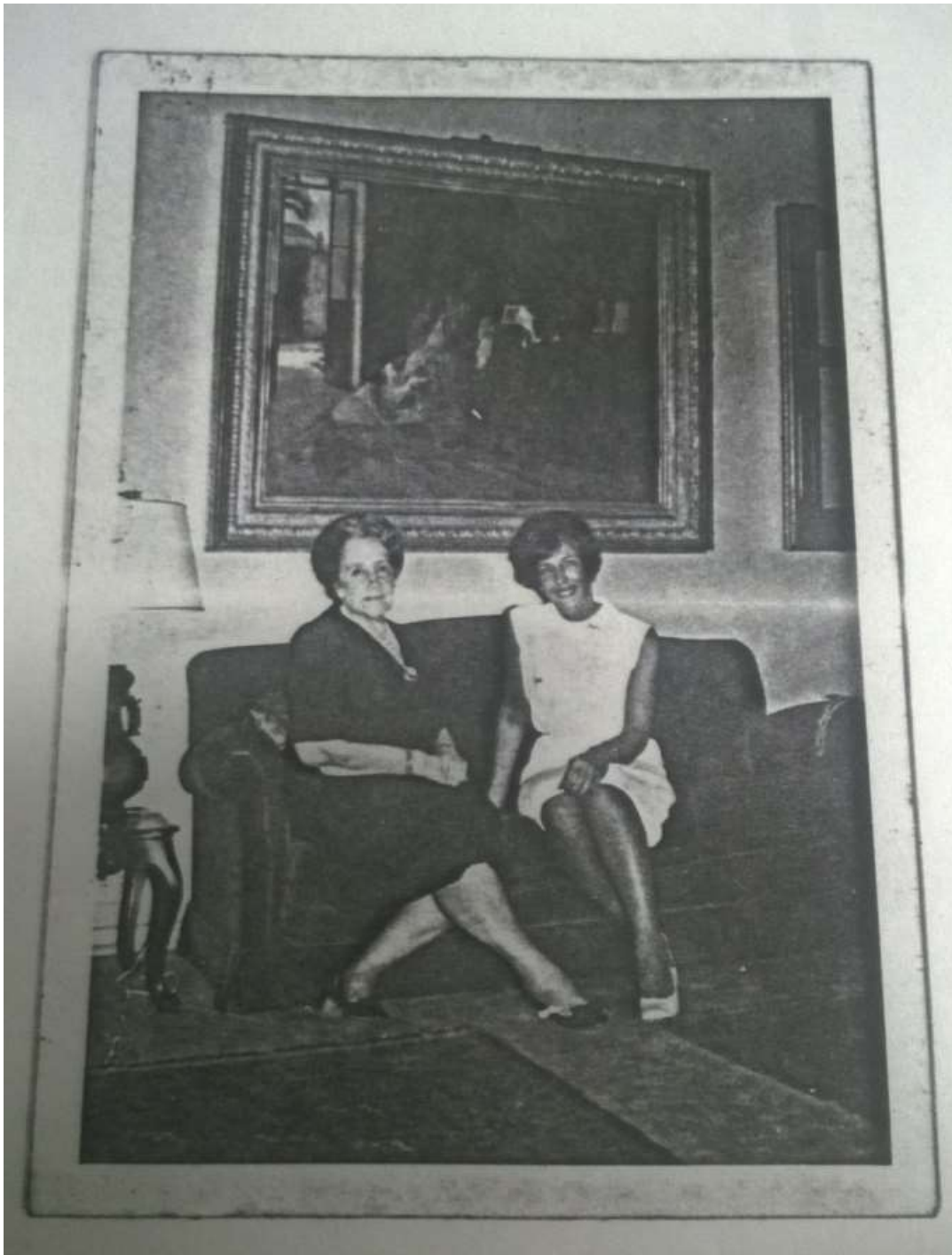


Figura 74

Autor desconhecido.

Cópia (preta e branca) de fotografia, sem data.

Arquivada na ficha catalográfica do quadro, no núcleo de Gestão de Acervo Documental da Pinacoteca do Estado de São Paulo.



Figura 75
Sepultura “Família Adolpho Pinto”.
Fotografia, 16 jun. 2016.
Cemitério da Ordem 3° do Carmo, São Paulo.
Fotografia: Natália Gomes.



Figura 76

Adolfo Augusto Pinto.

Imagem obtida no jornal: O Estado de S. Paulo. São Paulo, 22 abr. 1956. p. 14.

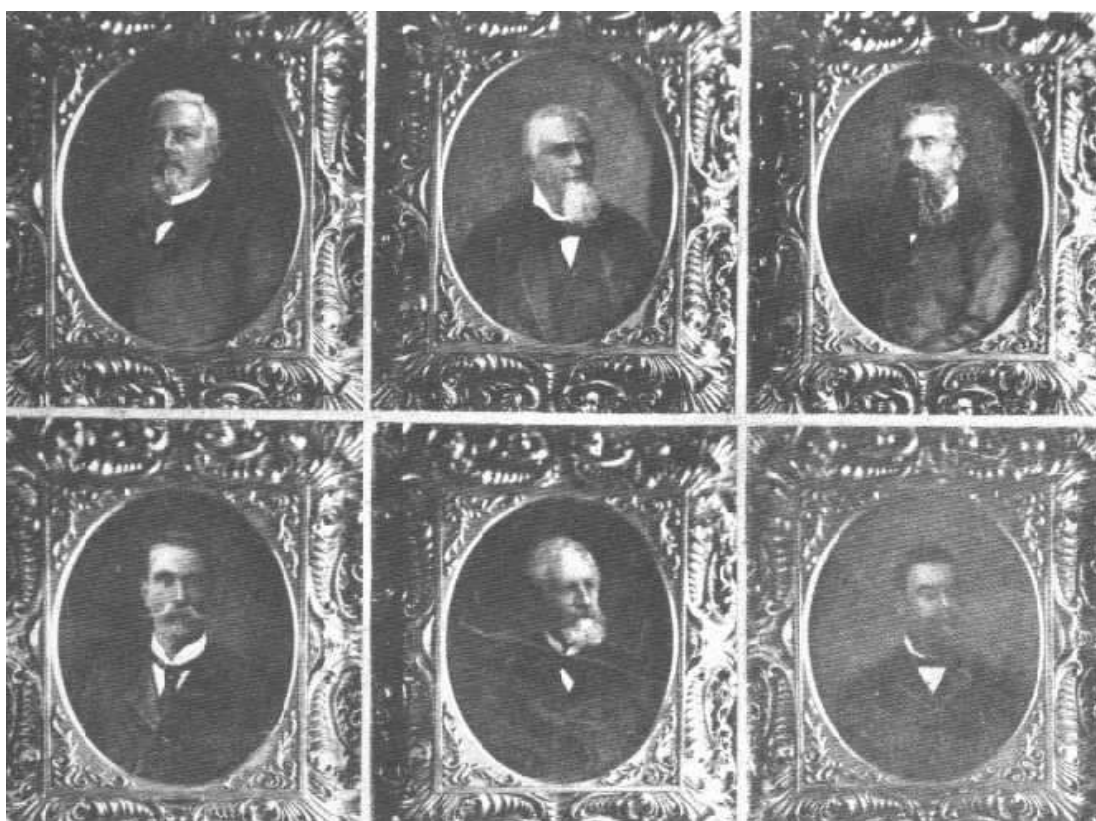


Figura 77

Autor desconhecido.

Cópia de fotografia, sem data.

“O Fundador e os antigos Presidentes da Companhia: Dr. Francisco Antonio de Souza Queiróz, Cons. Joaquim Saldanha Marinho, fundador, Barão de Jaguará, Dr. Elias Pacheco Chaves, Dr. Fidêncio Nepomuceno Prates e Dr. Clemente Falcão da Souza Filho.”

Imagem retirada no seguinte direcionamento: <<http://www.marcoarelioasilva.com.br/historico.html>>.



Figura 78

José Ferraz de ALMEIDA JÚNIOR.

Leitura. 1892.

Óleo sobre tela, 95 x 141 cm.

Pinacoteca do Estado de São Paulo, São Paulo.



Figura 79

Francisque-Édouard BERTHIER.

Musique en famille, exposto no *salon* de 1882.

Gravura retirada no seguinte direcionamento: <<http://www.ebay.ca/itm/1882-UI6-FRANCISQUE-EDOUARD-BERTHIER-MUSIQUE-EN-FAMILLE-PIANO-ENFANT-FEMME-LAMPE-/390819362301>>.



Figura 80

Paul ROBERT.

Musique de chambre, exposto no *salon* de 1887.

Imagem retirada da base de dados [Archim](#).



Figura 81

Pierre-Georges JEANNIOT.

Une chanson de Gibert, exposto no salon de 1891.

Imagem retirada da base de dados Archim.



Figura 82

Pierre-Georges JEANNIOT.

Une chanson de Gibert dans le salon de madame Madeleine Lemaire, 1891.

La Piscine - Musée d'art et d'industrie André Diligent, Roubaix, France.



Figura 83
Marie Louise Catherine BRESLAU.
Jeunes filles (intérieur), exposto no *salon* de 1891.
Imagem retirada da base de dados Archim.



Figura 84

Eastman JOHNSON.

Christmas-Time, The Blodgett Family. 1864.

Óleo sobre tela, 76.2 x 63.5 cm.

The Metropolitan Museum of Art, New York, United States.



Figura 85
Johannes Adam Simon OERTEL.
The Colgate Family, 1866.
Óleo sobre tela, 85,1 x 68,6 cm.
Museum of Fine Arts, Boston.



Figura 86
John Barnard WHITTAKER.
The Lesson. c. 1871-1872.
Óleo sobre tela, 78.74 x 106.68 cm.
Coleção privada.



Figura 87
Eastman JOHNSON.
The Brown Family. 1869.
Óleo no papel sobre tela, 59 x 72.4 cm.
National Gallery of Art, Washington, DC.



Figura 88
Rodolpho BERNARDELLI.
Retrato de André Pinto Rebouças. Datação
não informada.
Museu Histórico Nacional, Rio de Janeiro.



Figura 89

Oscar Pereira da SILVA.

Retrato de Ramos de Azevedo. 1929.

Óleo sobre tela, 57 x 80 cm.

Pinacoteca do Estado de São Paulo, São Paulo.



Figura 90

Antoine-François CALLET.

Portrait de Nicolas Ledoux (1736-1806), architecte, avec sa fille Adélaïde. 1780.

Óleo sobre tela, 104 x 85,4 cm.

Musée Carnavalet - Histoire de Paris, France.



Figura 91
Giacomo FAVRETTO.
The Guidini Family. 1873.
Óleo sobre tela, 139 x 95 cm.
Museo d'Arte Moderna, Ca' Pesaro, Venice.



Figura 92
Alfred STEVENS.
Scène familiale ou Tous les bonheurs. 1880.
Óleo sobre tela, 65 x 52 cm.
Musée d'Orsay, Paris, France.



Figura 93
Mór THAN.
Portrait of a Family. 1855
Óleo sobre tela, 163 x 130 cm.
Hungarian National Gallery, Budapest.



Figura 94
James HOLLAND, RWS.
The Langford Family in Their Drawing Room. 1841.
Óleo sobre tela, 59.5 x 82.5 cm.
Berger Collection, London, United Kingdom.



Figura 95

Wilhelm BENDZ.

The Waagepetersen Family. 1830

Óleo sobre tela, 99,5 x 88,5 cm.

National Gallery of Denmark - Statens Museum for Kunst, Denmark.



Figura 96

Johannes VERMEER

Alegoria da pintura - The Allegory of Painting - Allegorie op de schilderkunst. c. 1662 – 1668.

Óleo sobre painel, 120 x 200 cm.

Kunsthistorisches Museum .Wien - Viena – Áustria.



Figura 97

José Ferraz de ALMEIDA JÚNIOR.

Ateliê em Paris, sem data.

Óleo sobre tela, 53 x 46 cm.

Coleção particular



Figura 98

José Ferraz de ALMEIDA JÚNIOR.

O Ateliê do Artista, 1886.

Óleo sobre tela, 46 x 55 cm.

Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand, São Paulo.



Figura 99
Pieter de HOOCH
The Courtyard of a House in Delft, 1658.
Óleo sobre painel, 73.5 x 60 cm.
National Gallery, Londres.



Figura 100

Jan SIBERECHTS.

Interior with a Woman Embroidering and Rocking a Child in a Cradle, 1671.

Óleo sobre tela, 59 x 59 cm.

National Gallery of Denmark - Statens Museum for Kunst, Denmark.



Figura 101
Jan SIBERECHTS.
A Ford, 1665.
Óleo sobre painel, 120 x 100 cm.
Royal Museum of Fine Arts Antwerp, Belgium.



Figura 102

Jan SIBERECHTS.

Drovers fording a stream, sem data.

Óleo sobre tela, 63.8 x 55.5 cm.

Localização desconhecida.

Fonte da imagem: <<http://www.artnet.com/artists/jan-siberechts/drovers-fording-a-stream-m8tYdFG7mwFForMZfdFEpw2>>.



Figura 103
Jean-Baptiste-Siméon CHARDIN
Le Bénédicité (The Blessing), 1740.
Óleo sobre tela, 49 x 38 cm.
Musée du Louvre, Paris.



Figura 104
Jean-Baptiste-Siméon CHARDIN
The Hard-Working Mother, 1740.
Óleo sobre tela, 40 x 39 cm.
Musée du Louvre, Paris.